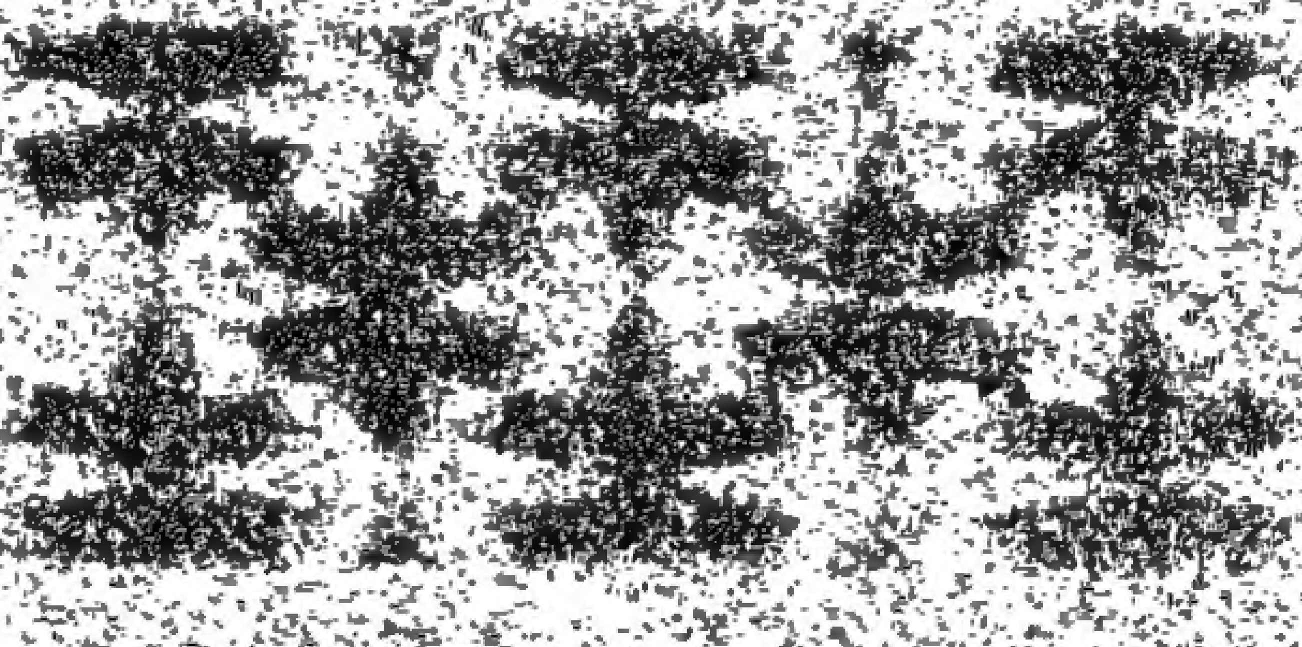
سليمان بختي

إشارات النص والإبداع

حوارات في الفكر والأدب والفن



عبدالله العلايلي — يوسف الخال

كمال الصليبي — هشام شرابي

شوقي أبي شقرا — سهيل إدريس

جين مقدسي — حليم بركات

ليلى شرف — وليد غلمية

ريمون جبارة — بول غيراغوسيان

بدر الحاج — يوسف سلامة

دار نلسن

إشارات النصّ والإبداع

حوارات في الفكر والأدب والفن

سليمان بختي

ش ١
٥٥٧٢٤

إشارات النص والإبداع

حوارات في الفكر والأدب والفن

دار نلسن

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف
الناشر : دار نلسن - السويد
تصميم الكتاب : كارينا ديزآين - السويد
رسم الغلاف : نقوش موزاييك من قصر الحمراء، الأندلس
الطبعة الأولى : بيروت ١٩٩٥

المقابلة هي إلى حد ما فعاليّة معقّدة،

وإن كانت عصيّة على التحليل فليست عصيّة على التقييم.

رولان بارت

المشتمل

المُستهّل	١١
شوقي أبي شقرا	١٥
سهيل إدريس	٣٩
حليم بركات	٥٧
ريمون جبارة	٨١
بدر الحاج	٩٩
يوسف الخال	١٠٧
يوسف سلامة	١٢٩
ليلى شرف	١٥٩
هشام شرابي	١٧٩
كمال الصليبي	٢٠٥
عبد الله العلايلي	٢٢٥
وليد غلمية	٢٣٥
پول غيراغوسيان	٢٥٧
جين سعيد مقدسي	٢٨٩

المستهل

في خضمّ حمأة الواقع الصاخب، المهم أن يقوم الحوار وأن تلتقي الأصوات بالأسئلة.

هذا الكتاب هو محاولة في الحوار، الحوار الذي يُظهر ويكتشف أفكارنا على ما تقول فرجينيا وولف. ولعلّ أول ما قادنا إلى الحوار هي إشارات النص في التجربة الإبداعية التي تفضي إلى الأصل والمصدر، حياةً، أو نقلاً، أو فكراً، أو مكاشفةً، أو لغةً، أو تفسيراً. حتى ليصبح السؤال في هذه الحالة سؤالاً في الذات والنص والحدث والعبرة، وأيضاً سؤالاً في المعنى، السؤال الذي يطرحه كل منهم في موضوعه، في مجاله سؤالاً مُقيماً كما تقيم الحياة. هذه الحوارات هي كلامهم، وما السؤال إلا إشارة للضوء أو هلالين أو تحضيراً للرمية، أو استدراجاً لفخ الموضوع، أو صورة لأفق ما. أو

لعلها كيفية النظر أيضاً لكل منهم، للأسئلة ومقاربتها للاستزادة من النتاج وإضاءته.

ومع أربعة عشر شخصية من المبدعين في مجالاتهم تنطلق الأسئلة من النص والسيرة والنهج والأسلوب والدور والتجربة، وتسبر غور التحليل والكشف والمتابعة، معرفةً وإبداعاً ورؤية.

وتطمح هذه المحاولة إلى تقديم أفكار كل منهم في مساهمته ومجاله ودوره بصيغة السؤال والجواب، بصيغة المحاورة. في الفكر، واللغة، والتاريخ، والشعر، والرواية، والمسرح، والرسم والموسيقى، والإعلام، والصورة.

واخترنا لكل مجال شخصية تمثله وتجسده وترمزه. واختيار هؤلاء الأعلام ينبع من اقتناع قوي بأنهم خير ممثلين لحقولهم ونصوص إبداعهم. ولكن الاقتناع بذلك لا يعني قطعاً حصر كل الأبعاد، فهم نماذج تمثيلية وليست حصرية. ولا يمكن تالياً اعتبار هذا الاختيار انتقاصا من آخرين لهم مساهمتهم ودورهم، ولم تتمكن هذه الحوارات من الإحاطة بهم ومساءلتهم.

تحاول هذه الصفحات أن تكون أرض لقاء وفسحة لتكسر الحواجز بين أنواع الأداب والفنون. وتشترك عوامل كثيرة: وحدة المعرفة، ونقطة التواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، والإطار التاريخي والحضاري والاجتماعي، وفعل التوسط ودافع الفضول والقراءة البانورامية التي تتداخل فيها القواسم المشتركة. كل ذلك وأكثر كان يتصل في مسار هذه الحوارات حتى الإنتهاء إلى مساحة للتداخل لا حدود لها، وخاصة حين يتمّ تحديد ما يمكن إنجازه من قبل المبدع.

الكلام عندها مليء بالمخاطرة حين التطرق إلى التفاصيل والأسرار، الأحداث والتحولات وجوهر اللعبة، ولكنها مع ذلك، هذه التجربة، سمحت لي بإقامة حوار من نوع خاص، بين طرح الأسئلة والإجابة عليها. فالمقابلة هي خطاب متعدد يسمح بتعديل الأفكار والتصورات من خلال السؤال والجواب، وتهتم بتوضيح خصوصية المبدع وقدرته على قراءة المشهد الثقافي وموقعه فيه، وتهتم أيضاً بتوضيح الجوانب الخاصة التي يشدّد عليها المحاور ويصعب تبيّنها من خلال قراءة أعماله، فتجيء بصيغة السؤال والجواب بالشكل الأوضح والأقرب والأفعل.

إلى ذلك، تسمح المقابلة أيضاً، بتوجيه النقد في مقاربة متوازنة وفي مناخ متسامح ودون أن يغيب النص عن عين السؤال. وحرصت في كل حوار اجريته على كتابة مقدمة تشكل مدخلاً وإطاراً واستهلالاً للجو وأضفت في نهاية كل حوار نبذة تشمل الخطوط العريضة للسيرة وبعض ما صدر من مؤلفات. وعملت على التخفيف من الطابع الاصطلاحي في صياغة الأسئلة قدر الإمكان، حتى تصل إلى أوسع شريحة من القراء. كما حاولت نقل كلامهم محافظاً على صياغات كثيرة كما وردت على ألسنتهم. وتم ادراج المقابلات في الكتاب بالتتابع وحسب التسلسل الأبجدي.

أعود إلى لحظات الأسئلة والأجوبة ـ وشريط التسجيل يربك وأحياناً كثيرة كنّا ننساه، وأشكرهم من جديد على قسمة الوقت وعلى حسن المحبة وحسن الظن. ومعهم، هؤلاء النماذج الفريدة المتشكلة بين داخل وخارج، قامات الإبداع في حياتنا، كان السؤال دائماً يلحّ ويُخضع الأشياء للمراجعة وإعادة التصويب

والتكفّل بمواجهة الأفكار والقضايا والأدوار والمراحل، ويظل ينافحها حتى تضيء كل شيء بضوء السؤال. فتنة السؤال. ثقافة السؤال.

وكما وجدت في هذه الحوارات إجابات على أسئلة راودتني وأثارت فيَّ الفضول والمتابعة والاهتمام، كذلك آمل أن يجد القارىء ظلالاً تجذبه بين متعة السؤال وفطنة الجواب.

وثمة ملاحظتان يهمني توضيحهما: الأولى، إن هذه الحوارات نشرَ أجزاء من بعضها في صحيفة «النهار»، والثانية، أنه شاءت الأقدار أن يغيّب الموت الفنان بول غيراغوسيان قبل أن يرى هذا الكتاب، ووفاء لروحه تعاملت مع حواره تعاملي مع وثيقة معقودة بالحرص والانتباه.

وأخيراً، ولأن «الشكر زكاة المروءة» على ما يقول أبو حيان التوحيدي، أتوجّه بالشكر لكل من أسهم في العون، وأخص الصديق يوسف سلامة على تشجيعه ومؤازرته، وأيضاً الصديق شوقي أبي شقرا لفضله الجمّ في تهذيب بعض النصوص، والصديق محمود شريح على حديثنا المطول بشأن هذا العمل.

سليمان بختي

١٥ تشرين الثاني ١٩٩٥

شوقي أبي شقرا

شوقي أبي شقرا، شاعر مختلف لا بل وشاعر إشكالي في مسار الحداثة الشعرية المعاصرة. عاش في الفقدان ورفض الانصياع لقانون الحياة والعادة. هاجمته قسوة الحياة لأجل رجولة مبكرة فرفض التخلّي عن الطفولة أو خسرانها. وهاجمه أيضاً التشتّت في الأمكنة فرفض أن يخسر المكان ـ الأصل رحم القرية ونبع الريف.

وهاجمه أيضاً الواقع بضراوة فرفض أن يخسر الخيال، الخيال العظيم. بل تدرّج من الطفولة إلى المكان إلى الخيال في وثاق متين. وكاتماً رغبة بالانتقام من الحياة وكلّ ما يملكه اللغة والكلمات ووثاقه «وسيلة لمحاربة الحياة ولأن يوقّعها عن الحصان سعياً وراء الانتقام النبيل والانتصار الأنبل».

شاعر يجيء من الوحدة والحزن والخيال ليضع كلّ ذلك

ويصنع أيضاً رمزه وأسطورته. ويحفظ الأشياء بعينيه ويعيد تشكيلها من جديد ساحباً وراءه مياه هذا العالم علّها ترضي أو تحتوي. لذلك، يتوارى في الدهشة والجِدَّة ويخاتل في الحجب والأسرار ويمضي في جمر التجلّي.

منذ حلقة «الثريا» إلى مجلّة «شعر» إلى تأسيسه الصفحات الثقافية ومسؤولياته فيها، وضمن هذا المسار مجموعاته الشعرية ودائماً يخترق في الأسلوب والتجربة والنبرة والحضور والاكتشاف.

هذا الحوار ينقل الشاعر أبي شقرا على متن كلماته نحو الآخر بكل الحدّة والوحدة والصدق شاعراً يخطو ويرفع ويشتاق ويحزن. ويجعلنا نعرف كيف يولد الشاعر من الإنسان؟ وكيف تستقبل فسحة الخيال المنهمرة في قريتنا الساكنة في ريف العين الدنيا طفلاً يلهو.

أين ومتى ولدت وماذا تتذكر من طفولتك الأولى في كنف الوالد؟

ولدت في سنة ١٩٣٥ وحسب التذكرة في ١٩٣٤، أين؟ في لبنان ـ جبل لبنان. ولكن الحقيقة ولدت في بيروت، في محلة جسر النهر إذ كان المرحوم والدي يخدم في مخفر النهر وهو من أقدم المخافر في الجمهورية اللبنانية. ولدت في الساعة الثانية عشرة ليلاً ووالدي من فرط فرحته بولادة ابنه البكر أطلق رصاص الابتهاج من مسدسه الأميري. وكنت البكر لعائلة من أربعة أولاد ولكن والدي كما هو معروف تدهور إلى الوادي مع شخص غريب جاء إلى ضيعة «رشميا» التي كان والدي رئيس مخفرها.

وكنا ننتقل مع الوالد حسب المناقلات في سلك خدمته من مكان إلى آخر. ولا أزال أذكر منظر والدي وهو ينكش أرض الجنينة في بعبدا. هذا المنظر لا يغيب عن بالي أبداً. ومرّة ثانية أفقت على الحياة والوجود والأشياء في «رشميا» وذات نهار كان والدي مضطراً للعودة إلى بيروت وكان بيتنا في أول الضيعة وقبالتنا دير مار الياس للكاثوليك وأمامنا سنديانة ضخمة لعلها من أضخم السنديانات في لبنان. وكنا نأكل منها بلوطاً وكل بلوطة في حجم النقانق يأكلها والدي مع كأس عرق. تطلّع والدي صوب ساحة الدير ورأى سيارة جيب فطلب إليّ أن أسأل رئيس الدير هل صاحب السيارة في طريقه إلى بيروت كي يصطحبه. فقال رئيس الدير: «تكرم عينه». والسائق هو ابن أخ رئيس الدير. وكان في اعتقاد الوالد أن يصطحبني معه لأنه بدأ يفكر بنقلي من مدرسة الضيعة (مدرسة الرهبان البلدية الموارنة في رشميا) إلى بيروت ليفتح لي باباً أوسع وليكبّر الفرصة لابنه البكر حتى يأخذ ويعطي مع الحياة بطريقة أحلى وأفضل. وطبعاً هذا طموح كل والد يتطلّع لابنه نحو الأحسن. هل حكى معي؟ لا أذكر أنه حكى معي «أربع كلمات وراء بعضها» ولكنها لمحات وصور وظلال ومشاهد طفل في العاشرة. المهمّ، سرّ والدي للأمر ولتوفر سيارة ونادراً ما كانت تصل السيارات إلى الضيع في ذلك الزمان. رأيت الوالد وهو يركب الجيب المكشوف ولم يأخذني معه ولا أعرف هل كانت صدفة أو عناية أو ضربة حظّ. ولو أخذني معه لكنت لقيت حتفي. وبالفعل ولأوّل مرة حين لوّح لي شعرت وأنا أودعه وفي نوع من الحدس أنه الوداع الأخير. الحدس العميق الذي يسبق الحدث. أذكر كان لدينا خروف

صغير كنت أرعاه في الحقل ويركض ورائي وأركض وراءه ونقفز معاً. والدي ذهب واقفاً منتصباً وعاد نائماً في النهار ذاته. تدهور في الوادي نحو الصخور ولم يشعر به أحد إلا بعد أن تمّ القضاء.

فقدان الوالد المبكر رافقك في كل حياتك وسيرتك وتجربتك، فماذا أعطى وماذا أخذ؟

فقدان الوالد أعطاني مسؤولية مجانية قبل الأوان بكثير. جعلني رجلاً قبل عمري. وبفقداني الوالد فقدت كلّ شيء. يعني فقدت الرحمة في حياتي أو النظرة الأبوية الحاضنة التي تفكر عنك وتساعدك وتنفق عليك وتبقى تسأل عنك. راح الغنج. بعد موت الوالد «تكرسحنا» تركنا «رشميا» منكسرين ومنهزمين. جسر البيت راح وانكسر. وكان عزاء وحداء في «مزرعة الشوف» مسقط رأسه وندب لأن التقاليد الشعبية تقضي بذلك وكان الوالد شاباً. ولأول مرة تعرفت إلى منطقة لا أعرفها. ومن يومها بدأت حياة أخرى تحت رعاية أخرى وخارج حنان الوالد ويقظته وعاطفته ورعايته وسيطرته.

فيما يتعلق بك أية تربية سلكت؟

كانت تربيتي كلها أخطاء وقامت على أخطاء. ورحت أحاول الخلاص بمجهود ذاتي حتى نفذت من هذه الشبكة. الوالد كان تأثيره عليّ رهيباً وخصوصاً أنني كنت أشعر وأسمع وأصغي وأحسّ بالمصيبة. فقدنا الرعاية ودخلنا في الهمسات والأحاديث وأصبحنا عبئاً على الآخرين. ثم جاءت الحياة في القسم الداخلي

في مدرسة «الحكمة» وكانت ظالمة ومجحفة. حياة ثانية مختلفة خارج البيت وخارج الغنج والدلال الأسري. ولم يك نظام التربية قد تطوّر بعد بالنسبة للأعمار والصفوف.

في «الحكمة» من ترك تأثيره عليك؟

لا أحد، كنت أتصرّف مثل الشخص الذي يجب أن يكون واعياً ويجب أن يفهم ويكون شاطراً ومعه مصاري. ويجب ويجب ولازم ولازم. كل ذلك بدون حقوق إنسان أو حقوق تلميذ. وكنت أحياناً أبكي بسبب ذلك. وأخيراً، صرت أتكيّف تحت وقع الظلم. هذه الحياة لا أنساها وهي الخزّان في شعري كلّه. وعندما أقول الحزن أعرف الحزن وأسخر من الحزن والتعاسة، وأعرف تماماً ما القصة؟

بداية علاقتك «بالقصة» والكتابة والشعر والتعبير عن مكنونات النفس، متى بدأت وكيف تطوّرت؟

بدأت بعد المدرسة لأنني في المدرسة كنت أنشد الخلاص من تسع سنين في النظام الداخلي ما عدا سنتين خارج المدرسة. وكانت «البكالوريا اللبنانية» في تلك الأثناء نوعاً من النهاية. نلت «البكالوريا» وكدت أن أدخل الوظيفة الرسمية. ثم لبثت عاطلاً عن العمل وأقضي وقتي في الوحدة والفراغ. هذه الوحدة اضطرتني أن أرجع للكلمات وللغة العربية وأذهب إلى دار الكتب وأقرأ و«أطلع وأنزل». الحياة كلّها كانت عرجاء. ربّما، لو كان والدي موجوداً لم أكن شاعراً. ولكانت حياتنا اختلفت شكلاً ومضموناً.

قلت مرة أنك صرت شاعراً لتنتقم من الحياة. هل أنت راضٍ عن الحياة أم عن الانتقام؟

أعتقد أنني انتقمت من الحياة دون أن أجرحها. ولكن عبّرت عن الذي عبّرت عنه بطريقة انتقامية وشريفة ونبيلة. وكما يقولون بالفروسية أي الذي يقلب الآخر عن الحصان هو المنتصر. أنا قلبت الحياة عن الحصان وانتصرت عليها بهذه الطريقة. لم يكن لديّ طريقة أخرى ولا سلاح. سلاحي القلم والخيال. هذا الخيال الذي أوصلني إلى أبعد ما يكون وهو الذي أرضاني وجعلني من أكون. الخيال العظيم. وأعترف أن ما لديَّ من الخيال ربّما لا يملكه أحد. وربما جرّ عليّ مشاكل وصعاباً.

أنت تعيش في الواقع أكثر أم في الخيال؟

لا. في الخيال أكثر من الواقع. وكيف سأرضى؟ أنا أعيش في لبنان في نقطة جغرافية صغيرة؛ ولكن الخيال يأخذني إلى آخر الدنيا وآخر العالم وأبعد ما يكون. وهذا تعويضي الوحيد وتعزيتي الكبرى. والخيال طبعاً ترافق مع وعي بالمسؤولية والإنجاز في أيّ مكان دخلته أو فسحة ملأتها في العمل والمسؤولية. كنت في نجاح معيّن وأحقّق شيئاً مفيداً لي ولغيري، ورافقني هذا الأمر عدّة مرات. ومن خلال التجربة كنت أبرهن وأنجح وأثبت. وكما ساعدت نفسي ساعدت غيري أيضاً.

بعد مرحلة «الحكمة» وفترة الوحدة كيف دخلت إلى حلقة «الثريا» ولماذا خرجت منها؟

في فترة اللاعمل والوحدة كنت أحاول وأودّ أن أقول شيئاً

في وضعي، وفي داخلي كآبة ومخزون كالحليب الذي يفور وفار فعلاً على الورقة ومن طريق الصدفة.

هل تذكر أول قصيدة كتبتها؟

كانت قصيدة «حمار» على ما أعتقد ونشرتها في مجلة «الحكمة» وكانت منبراً جيداً وكان لرئيس تحريرها فؤاد كنعان نظرة مختلفة ومهمّة في مجال الشعر والكلمة؛ ومفادها أن لدينا حركة شعرية وحركة نثرية، ولكن نريد أمراً جديداً وخصوصاً في الشعر؛ وتعرف الشعر والنظرة إليه جليلة ومحترمة ويمكن أكثر من سائر الفنون. وهكذا صار. كان ثمّة حاجة أو طلب لأجل شعر يختلف عن النغمة «السعيد عقلية» وعن شعراء ما بين الحربين من يوسف غصوب وأديب مظهر إلى صلاح لبكي والياس أبو شبكة وغيرهم من الشعراء. والحقيقة أنني كتبت قصيدة «حمار» آنذاك بناء على هذا المنظور.

نعود إلى حلقة «الثريا» ؟

بعدما نشرت في «الحكمة» وكان صعودي لافتاً. حلقة «الثريا» جاءت امتداداً طبيعياً. وقبل ذلك ذهبت وتعرّفت إلى فؤاد كنعان ورافقتهم في مشاوير إلى «السكر» وتعرف بيروت وفنّ العيش الكبير لدى اللبنانيين والعرق كان سيّد الطاولة والسكر.

وكان الطابع اللاتيني في مجلّة «الحكمة» مثل فؤاد حداد وفاضل سعيد عقل وفؤاد كنعان يشربون العرق. أما جماعة الثقافة الأنكلوسكسونية فيشربون الويسكي. بعد ذلك حكينا بحلقة «الثريا» وهم الأشخاص الملتفّون حول «الحكمة» ميشال نعمة

وجورج غانم وإدمون رزق وأنا. وكنّا مؤسّسين لحلقة «الثريا» بناء على ما نملك من مواهب ولغة وإنتاج شعري.

لم يكن هناك مشروع في حلقة «الثريا»؟

لا. لا. إنما كنّا استمراراً لما يسمونه في لبنان حلقة أدبية مثل عصبة «العشرة» ومجلة «المكشوف» ومن يتحلّق حولها. يعني ثمّة مجلّة وأناس يلتفون حولها.

كيف تقيّم هذه المرحلة؟

كان فيها زخم البدايات والاعتناء باللغة أولاً وصقلها وكان هذا الهمّ أو الهاجس هو الأكثر قوّة في حلقة «الثريا». ولمّا دخلنا فيها كان اتجاه في المثابرة على القاعدة والأصول والشعر على الوزن. لم يكن هناك تحرّر ولا طلب قويّ على التحرّر. وكنّا نعقد اجتماعات ومحاضر جلسات في «الثريا» وكتبت الكثير من هذه المحاضر. وأذكر أنني كتبت أوّل محضر وبطريقة غير شكل. وما زالت هذه المحاضر موجودة وهي وثيقة تاريخية. ولكن لم أكن راضياً تماماً لأننا بدأنا نروح ونتردّد على مجلة «شعر».

حلقة «الثريا» بدأت في ١٩٥٦ و«شعر» في ١٩٥٧ وكان نوع من التمازج وأذكر أنهم دعوني مرّة برفقة الشاعر جورج غانم وكان أقدم مني كشاعر ووالده أيضاً شاعر. على فكرة أنا يتيم من هذه النواحي. لم أعرف أحداً. ولم يكن في العائلة اتجاه أو سابقة. أخذت اللغة أداة ووسيلة لأحارب الحياة على طريقتي وأن أوقعها عن الحصان وأثبت وجودي.

في مرحلة ما هل أبدلت حضور الوالد بحضور اللغة، بحضور القصيدة؟

نعم. اللغة صارت كلّ شيء، والشعر صار كلّ شيء والقصيدة أيضاً. ولكنّ طيف الوالد وشبح الوالد كان هو المسيطر. كتاب «ماء إلى حصان العائلة» كان عنه، وانطلاقاً منه، ورجوع إلى جزء من الحياة اللبنانية لم يذكره أحد وحفظتها في قالب مختلف، واشتغلت على تصعيدها من عاديّتها إلى المثال والنموذج والسموّ. أصبح جدّي مثلاً كالدمية وجعلته مثالاً وربّما هو لا شيء وصغت منه حيلة. وحمّلته كلّ الأشخاص ما عدا الوالد. الوالد كان هو البطل وفيه كلّ الصفات وأسراره فيه. أما البقية فكومبارس وعاديّون ولكنّي سحبتهم من عاديّتهم إلى درجة التمثال أو الدمية.

بعد ترددك إلى اجتماعات مجلة «شعر» هل شعرت أن موقعك هو في «شعر»؟

صرت أتحجّج أن لا حريّة في حلقة «الثريا» ولكنّي شعرت أن مكاني الطبيعي في «شعر». كتابي «أكياس الفقراء» أنجزته وأنا بين «الثريا» و «شعر» وهو صادر عن دار مجلة «شعر». ثمّة اختلاف في الأجواء إذا قلت قصيدة خارج الوزن يقوم ميشال نعمة ويقول الوزن مكسور ولا يجوز إلى آخر النغمة. كتاب «أكياس الفقراء» لا يزال، حتّى الآن، يتجوهر ويزداد ويرنّ.

كيف تنظر إلى دورك ومساهمتك في شعر؟

لا أزال أذكر تلك اللحظة حين خيّروني بين «الثريا»

و«شعر». وأخبرتهم في «الثريا» أنني بحاجة إلى المال وتدبّروا ذلك ولكن لم أذهب إلى الاجتماع ورحت إلى «شعر» ولا أستطيع أن أصف لك كيف استقبلوني في «شعر» بالهيصة والتصفيق وانقطعت الصلة نهائياً وكلّياً مع حلقة «الثريا». وبدأت المغامرة في مجلّة «شعر» وأعتقد أنني لم أكن على خطأ واتّكلت على حدسي الذي كان قوياً، ولم يخذلني. وفي مجلة «شعر» ساهمت وكنت فاعلاً جدًّا إلى درجة كبيرة. خلّصت وأنقذت قصائد كثيرة لي ولغيري من اختباريتها إلى مرتبة القصيدة التي تصلح لكلّ وقت وأوان.

هذا بالنسبة لقصائدك وقصائد غيرك؟

نعم لقصائدي وقصائد غيري من الشعراء المساهمين.

ماذا كنت تفعل: تصحح القصيدة أم تعنونها أم ماذا؟

كنت أعمل تقريباً كلّ شيء. حدادة وبويا وتصحيح وعنونة إلى آخره.

لكل الشعراء في مجلة «شعر»؟

لبعض الشعراء.

كيف بالإمكان اختصار دور مجلة «شعر»؟

أوّلاً «خرجنا من» قصّة وزن وقافية. لو أخذنا مثلاً كتابي «خطوات الملك» أنجزته في «شعر» وحوى بعض التفعيلات

والوزن والقافية. ولا تنس أنني أمثّل التيار الحقيقي في التطوّر الشعري اللبناني.

بأي معنى تقصد؟

كلّ تراثنا وأسلافنا اشتغلوا على الوزن والقافية ولم يفكّر أحد بالخروج على الوزن. سعيد عقل لم يزل حتّى الآن ضمن الوزن. بعد كتابي «أكياس الفقراء» برز السؤال المهمّ والخطر؛ ماذا بعد؟ ثم جاء «خطوات الملك» وكانت ضربة موفّقة جداً واعتبرها يوسف الخال تجربة «تطيِّر العقل». والسبب في ذلك أن يوسف كان لديه طموحات ولم ينجزها بالفعل. ولكن من خلالنا رآها تتحقّق وتجدّد شبابه ويشعر أن التجربة التي يخوضها هؤلاء الشعراء لم يقدر عليها ولكنها تتجسّد عموماً ومن خلال المجال الذي فتحه لهؤلاء الشعراء كي ينجزوا. كتابي «خطوات الملك» هو خطوة متقدّمة في هذا الإطار عن «أكياس الفقراء» ودائماً من ضمن اللعبة.

كنت في المجلة من أكثر الشعراء الذين راهنوا على الفنية في اللعبة الشعرية. إلى أي حدّ ترى في ذلك الوقت أن رهانك كان صحيحاً؟

الحقيقة، لا أحد كان مدركاً لما يفعله. لم يكن هناك وعي في الموضوع. كان الاتكال على إحساس وشعور عميق ومقنع وثابت وأكيد بوجوب الإتيان بشيء مختلف عن الأسلاف. ماذا نفعل؟ وهناك شعر موجود في العالم وضع، وهناك شعر يضعه الآخرون، ونحن على الهامش. شعرُنا كان قائماً على نظام وقيود

وضوابط ولا يتّفق مع التجارب القائمة والسائدة في العالم. يوسف الخال جاء من أميركا ولديه أفكار لعمل شيء. وكنّا في أول العمر ولم نعرف كلّ شيء ولكن كنا نعرف أن ثمة تجربة يجب بلورتها، وهكذا كان. وأذكر مثالاً في ذلك الوقت كتابي «خطوات الملك» وفيه قصائد حلوة وإنسانية وتطلّ على التجارب الإنسانية الأخرى. وترجمت قصائد منه إلى لغات كثيرة.

بعد مرحلة «شعر» بدأت تظهر حدة تجاربك الشعرية. ولطالما وصف شعرك بالدهشة والطفولة والغرابة وغزارة الصور. ما جذور وخلفية ذلك لديك؟

أنا الخيال لديّ واسع وغنيّ جداً. المنطق ضعيف. الناحية الفلسفية ضعيفة والناحية العقلانية ضعيفة. لست الشخص الذي يكتب مقالاً في الفلسفة أو في الرياضيات. بل أكتب بناء على الخيال وهذا الخيال استعملته بكلّ ما في الكلمة من معنى، وهو الوسيلة الوحيدة لديّ لأرتوي ولأسحب مياه هذا العالم حولي وأضعه كما أريد. وصوّرته كذلك وصهرته في داخلي وأظهرته ثانية بصيغة أخرى وكلّ ذلك بأدوات محلية وبقيت ضمن جغرافية بلادي، ولم أتغرّب. تجربتي فريدة ولا تشبه غيرها.

ولكن ماذا عن تأثيرات السوريالية؟

لم أتأثر بالسوريالية من الخارج بل طلعت معي هكذا. لم أتقصّدها، لأن الأشياء التي أتصوّرها تأتي هكذا، أو لأنها تتراكم معي. ويمكن في جانب ما هي الناحية الطفلية. ولا تنسَ لديّ المأساة. ثم هناك الحركة الأساسية في شعري وهي الانتقام

من العالم وأحياناً لكي يصبح أجمل ويصير كما أريده ويرضيني أنا.

أما زلت مصراً على الانتقام من العالم واختراعه كما تريد؟

لا أعرف. كتابي الأخير «صلاة الاشتياق على سرير الوحدة» هو تجربة مرّة في هذا الاتجاه.

لعبة الوجدان كانت أوضح وأصفى وأفعل في كتابك «صلاة الاشتياق...» وكيف تفسر ذلك؟

لأول مرّة أخرج في «صلاة الاشتياق...» عن النمط الذي أعتمدته. وشعرت، وأنا أكتبه، أنني أحكي شيئاً مختلفاً عن بقية المجموعات مثل «أكياس الفقراء» و«خطوات الملك» و«سنجاب يقع من البرج». هناك كتب أنجزتها وأنا أمشي والكتاب الذي أنجزته خلال الحرب، وأنا أمشي، هو «يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضاً». أما كتابي «حيرتي جالسة تفاحة على طاولة» فقائم على الورقة والكتابة واللعبة.

قلت مرة إن كتابك «صلاة الاشتياق...» هو حجر الغلق في مسيرتك الشعرية.

هو حجر الغلق ككمية وكطموحات فنية وشعرية. على كلّ حال الكتاب قاس وليس لعوباً.

في إحدى المقابلات قلت ان «شعري فيه تشابيه وصور ولكنه يقوم على الطرافة» كيف تفسر ذلك؟

أنا واثق من أمر وهو أنني حين أنظر إلى شيء فبإمكاني

التقاطه على حقيقته أكثر من الآخرين. أقدر أن أشعر بالأشياء. لدى الفنان أو الشاعر أو الكاتب ارتفاع أو ارتقاء إلى طبقة معينة من الخيال. وهناك عموماً ثلاث مراتب للخيال والثالثة هي الجنون. وأعتقد أنني وصلت إلى الجنون وما زلت سليماً معافى. ولا أعتقد أن أحداً غيري لامسها قبلي. ربّما، لأن تربيتي غلط، فوصلت بناء على ذلك إلى أقصى الدرجات.

قصائدك غالباً تكرج من الجملة الأولى تلقط الحالة وتصطاد الغزال.

لم يستفد أحد من اللغة العربية كما استفدت. لم يبق شيء منها وخصوصاً لغتنا الحيّة التي أعرفها وأعيشها وأسمعها وأستعملها وأتعلمها من ولادتي حتّى اليوم إلا وتفاعلت معه. وفي «صلاة الاشتياق...» تجد كلّ هذه اللغة المتحركة موجودة في الكتاب، وإذا أردت أن تحكي «ألسنياً» فأنا أكبر دليل على هذا الموضوع، على هذا الشأن اللغوي وعلى هذا الوصول إلى اللغة من خلال أعماقها وجذورها. ولا تصدّق أن لغة عامية ستأتي أحسن منها، بمعنى لغة فصحى وليست تراثية يستعملها بعض الشعراء ولا اللغة الذهنية التي يستعملها الكتّاب في المقالات ولا الفكرية التي يستعملها الفلاسفة. إنما اللغة التي يمكن أن تأخذها أولاً بسهولة ويسر وتحمل كلّ المعاني والألوان والطموحات.

في شعرك تنوّع كثيف...

في كتابي «صلاة الاشتياق...» كلّ ألعابي وكلّ شيء وكل «السوناتات». وحين أقرأه يوقظني على أشياء كثيرة ومتنوّعة. ولو

أخذت كتاب «لا تأخذ تاج فتى الهيكل» فهو يحمل أيضاً هذا التنوع.

يقول البعض أن شعرك هو لعب بالأشكال وعف عن المضمون. ما رأيك؟

يعتقدون أنني ألعب. وآخرون يقولون إني لست شاعراً. لا يحبّون من يخربط. وكما قلت في كتاب «حيرتي جالسة...» يفسّرونه النخلة أو مهرب الدخان/ كلّما قعد على الصخرة/ وتفرج على البلاد/ . أنا أكتب عن بلادي بطريقتي وليس بطريقتك أو طريقة المقال أو الفلسفة. أكتب كما يحلو لي واستطعت أن أفعل ذلك. الشعر ليس ألفاظاً أو معاني تأتي خلف بعضها بل لعبة لا بد من إتقانها ويكون لديك الملكة أكثر من الموهبة لتتقنها.

بالنسبة لموضوع القرية في شعرك كانت نواة ثم امتزجت في المدينة كيف تم ذلك؟ وهل من اشكالية معينة؟

القرية... يعتقدونني أحياناً ألبس الشروال وأعتمر اللبادة. القرية هي الخزّان الإنساني... الإطار. ومقارنة مع إطار المدينة المستحدث هناك اختلاف. ونحن أهل القرى من يصنع المدينة على ذوقنا ونؤنسنها. إذ لو تركناها على حالها فهي قاسية جداً. ننزل إلى المدينة ثم نطلع إلى الضيعة. واليوم المدينة تأكل الضيعة. لم يعد هناك فرن أو تنّور. «وما عاد في بيدر ولا بقرة». تصوّر البقرة أصبحت مشروعاً اقتصادياً.

هذا العالم الذي نفتقده جميعاً ـ عالم القرية ـ هل تفتقده بشعرك أم تتذكره أم تسجله وتعيد اختراعه؟

في آن معاً. سجّلت القرية بمعنى التسجيل العلمي إذا أردت. وفي الوقت عينه ارتقيت بهذا العالم من عاديتّه إلى النموذج والمثال إلى النموذج الإنساني الذي قد يحياه الإنسان بعد فترة.

إذا تقلص هذا المكان الجميل الخزان وذاب تبقى القصيدة؟

تبقى القصيدة لأنها ليست مسحاً علمياً أو طوبوغرافياً بل مخاطبة إنسانية.

هل يمكن أن تكون القرية البديل أيضاً ولو بعد حين؟

يمكن ذات يوم نهبّط الإسمنت ونعمّر القرية من جديد. نعود، ولو نظرنا اليوم إلى القرية ماذا نجد؟ أين الدجاجة؟ أين البقرة والعنزة والخروف؟ هذه الكائنات كانت قريبة منا ومعنا في البيت. لي، حركتي الأولى في اطار ريفي: الحشيش والصعتر والحبقة والخوف من الجنّية. وما زلت أذكر جدّي وجدّتي يأتون على الحمار من الشوف إلى عاليه ليتفقّدوننا كيف أنساهم؟

والأنكى من ذلك حين فقدت والدي فقدت عالم الوالد الذي يخلقه في البيت والجغرافيا والتاريخ والزمان والمكان. لبثت فوضوياً ألملم من الأشياء التي حولي وأضعها بشكل فوضوي لأن كل بقية الأشغال لم أقدر أن أحفظها إلا بعيني، ولم أقدر أن أحصل عليها بأكثر من عيني. ومن طريق السرقة ومن الجغرافيا والزمان والمكان كي أعوّض ما فقدت وحتّى أقدر أن أعيش وأكمل الحياة.

أما زلت تعتبر نفسك فاقداً لأمور كثيرة تسلبك توازناً ما؟

هذا الشيء يعجبني ويحيّرني. أنظر إلى نفسي فأجدني «خربان» وأنظر إلى غيري فأجده «خربان» أكثر منّي وبدلاً من أن أشكو حالي أسمع شكوى غيري. ويعتبرونني الشيطان وهم الملائكة.

هل تقلق على مصير القصيدة، على مآلها الأخير؟

طبعاً هناك خوف أن يأتي شعراء أقلّ من القصيدة. دائماً وفي أي مكان ويجعلني أحزن. حين أقرأ قصيدة غير ناجحة أحزن أكثر ممّا أشمت. نحن مررنا وعبرنا المراحل الصعبة وليس أصعب من الفشل في كتابة القصيدة. ربّما في الرواية قد تجد مبرراً لأنها نثر وشخصيات وأجواء. أما القصيدة.

في المرحلة الأخيرة ظهرت لك كتابات نثرية كثيرة، سؤالي لماذا ينثر الشاعر شوقي أبي شقرا؟

أيضاً هو نوع من المغامرة لالتقاط ما لم يتيسّر للقصيدة أن تلتقطه. تنويعات على القصيدة وأكثر. لأنه في النثر تستطيع التقاط الفتات والتفاصيل والذرات وتلتقط أيضاً الكومبارس. لأن الحياة تتألف من ملك وملكة وأمير وأميرة وفارس وحبيبة والكونتيسة والماركيز والدوقة والباشا والبيك، وهنا ألملم الأشياء التي تقع خارج نظر السلطان. وهو لا يرى كلّ الأشياء. السلطان يرى وزيره وقائد الجند. ولكن من يرى العسكر والخدم وكلّ هؤلاء القوم الذين يؤلفون الحياة الحلوة. هؤلاء هم الحياة وأردت أن أجسّدهم وألتقطهم قبل أن يضيعوا. والدليل أنني

حاولت وقدرت. أريد أن ألتقط بعض العالم الذي فلت من يدي وأنا منهمك في القصيدة.

كيف ترى كشاعر اتجاهات الشعر الحديث وآفاقه؟

لا تهمّني الاتجاهات بقدر ما يهمّني الشعراء. عندما يكون هناك شعراء حقيقيون يصير لدينا اتجاهات. يا أخي لمّا كنا في مجلة «شعر» لا أحد كان يدرك ماذا يفعل؟ هل كان يعي أدونيس ما يفعله؟ كان هناك قصّة الأسطورة. استخدمها واشتغل عليها خليل حاوي وحكى عنها جبرا جبرا وأسعد رزوق. جماعتنا لكي يلحقوا حالهم ركضوا خلف الأسطورة، فماذا أفعل؟ «ولعت النار وكل ينفد بجلده». أنا لم أحترق بالنار ولا ركضت خلف الأسطورة لكي أحجز مكاناً في الجنّة.

ولكن القرية في شعرك استحالت أسطورتك؟

طبعاً، ولكن بمعنى المكان الذي عشت وتحرّكت فيه وعانيت. لا أستطيع أن أنسى الفقر. الآن أراه فقراً ولكن في السابق لم أشعره، كان طبيعياً. كنا نأتي من الضيعة ونمشي، جدّتي وأنا، مسافات كي ننتظر البوسطة عند المنعطف ونجلس على حقائبنا وأغراضنا.

ولكن الفقر الذي تحدثت عنه هو فقر أنيق وجميل..

فقر نبيل. فقر الغنى؛ ولكنه فقر. الغذاء فتوش. صحيح بيت الفلاح اللبناني مكفي ومغذي ولكنه فقير قياساً على الحياة التي نعيشها اليوم والمتطلّبات التي نعرفها.

هل تشتاق للعرزال والشجر في القرية بعد غياب؟

أنا نمت ليلة في العرزال في مكان بعيد قرب النهر. نمنا فيه كما نحن على ورق الوزّال، وكلّ الوقت النهر يخشخش حوالينا. كنا ننام على أعواد الأغصان وورق الدلب. هل في الإمكان أن نفعل ذلك اليوم؟

لمن تقرأ في تراث الشعر اللبناني والعربي والعالمي؟

الذي يكتب الشعر يجب أن يقرأ كلّ شيء ولكن لا يقرأ الشعر. ربّما، لا وقت لدى الشاعر أن يقرأ لغيره وخصوصاً الشعراء، عدا عن احتمال التأثّر بقراءات لغيره من الشعراء. أنا توقّفت عن ذلك وأنصح بعدم قراءة شعر الآخرين. أفضل قراءة شكسبير وزولا ودوستويوفسكي والقصص والروايات. أتطلّع في الوجوه. كانت القراءة مهمّة حين لا وسيلة غيرها اليوم لديك وسائل إعلام متعدّدة. لو أخذنا رواية مرغريت ميتشل «ذهب مع الريح» فقد استطاعت السينما أن توصل المعاني أحسن من النصّ.

أي علاقة لشعرك بالسينما؟

البعض يقول بتشابهه والرسوم المتحركة. أنا لا أعتقد ذلك. لا أعرف. ولكني ألتقط الأشياء بسرعة وغزارة. الآن صرت أقطف. لا وقت لديّ. ربّما نحتاج لأعمار نصرفها في القراءة والكتابة والرواية والعيش والضرورة. لست مثل جوليان غرين أقضي نهاري وليلي في الكتابة. هناك العيش وضروراته. وماذا بقي لي من حياتي التي لم أعشها وراحت في «التجليط»

والحرب. لم يبق لي غير حياتي العائلية، والحلم بحياة جديدة وعمر جديد.

أودّ أن أقول شيئاً في موضوع القراءة. إنني حين أقرأ الكتب القديمة والشعر القديم لا أنصت للموضوع بحدّ ذاته بل أقف أمام الكاتب في كيفية البناء. كيفية تركيبه للصورة. كيف فعل سرفانتس في خلقه دون كيشوت ولماذا؟ دائماً أنظر إلى الحركة الفنية للشيء، للصورة واللفتة قبل الموضوع. للكيفية في اللعب على الشكل قبل المضمون وعندما تقول حركة الشكل فهذا يعني مضموناً آخر.

ثمة كلام يطلق عن استيعاب للشعر من قبل فنون أخرى. انتهى دوره لصالح الرواية أو ما شابه، ما رأيك؟

أنا أرى العكس. أجد أن الرواية تطمح لأن تكون شاعرة، وأن الفنون كلّما اقتربت من الشعر تنجلي أحسن وتصل أفضل إلى السامع والقارىء والمشاهد. الموسيقى مثلاً حين تركّز في الإطار العلمي فقط تخسر. بينما الموسيقي التي تقترب من الشعر وأجواء الشعر هي الرابحة وتلذّ أكثر. واللذة دائماً شعرية لا محالة.

شوقي أبي شقرا هل يمكن أن تتخيل العالم بلا قصيدة، بلا شاعر؟

لا يمكن أبداً. كلّ الفنون تطمح إلى الشعر. كلّ مشهد، كلّ مسرحية تطمح إلى الرمز الذي هو الشعر. أسطورة «جلجامش» كلّ قيمتها في الطموحات الساكنة في جلجامش، ولولا العوامل المتحرّكة في داخله لما كان «جلجامش» هذه

الشخصية الشعرية. كلّ الحيرة التي فيه. ولولا ذلك لم يبق. دائماً طموح الكتابة أن تصل إلى النفحة الشعرية. الله هو قصيدة. هذه الكواكب والمجرّات واللغز الذي فيها وهذا التنكّر للحياة الذي يسكنها أعتبره شعراً ونوعاً من الخواء الأوّل الذي هو غموض وتالياً لا يمكن التقاطه بالحساب أو الرياضيات ولا يقدر طبعاً اينشتاين أو سواه أن يفعل.

يلتقطه الشعر أكثر من العلم برأيك؟

بلى، يلتقطه الشعر. والعلم يلتقطه أيضاً. ولكن كلّ هذا الوجود الغلط هو شعري. القمر لأنه غلط هو شعري ولو كان صحيحاً لصعدوا إليه وبتقنيات معينة سحبوه إلى الأرض وأصبح أرضاً.

شوقي أبي شقرا ماذا تريد من الشعر بعد؟

ساعدني كثيراً وغمرني بخيره وأوصلني. على كلّ حال، أشعر بالراحة والرضى من أمر ـ ولو أنني تعذبت كثيراً ـ حتّى برهنت أن الشعر له وجود واستطعت أن أتكلم باسم جيل. ولو لم يطلع شخص اسمه شوقي أبي شقرا من بيئة معينة وتربية ما وظروف عادية، ويخطو بأوسع من خطوات الحكاية، فهذا يعني أن هناك كثيرين مثلي يفطسون ولا يعبّرون عن ذواتهم. كأننا نجبرهم على نكران حقيقتهم؛ ومعنى ذلك أن تربيتنا فيها غلط وشعراؤنا «فيهم غلط» لأنهم يحاربون أشخاصاً كهؤلاء ويفطسونهم من الأساس. والنتيجة أننا لسنا في التمام ولا تربيتنا كاملة لا فنياً ولا أخلاقياً ولا تعليمياً.

ماذا تحلم بعد؟

أحلم بالمكان. البيت الثابت. لعلّها طموحات إنسانية بحدّ ذاتها ولكنّها مهمة لي. وهذا يجعلني دائماً دائب البحث عن أشياء أحلى.

أنت مؤسّس الصفحات الثقافية في لبنان كيف ترى وتستشرف آفاقها بعد عقود وتحولات؟

يجب أن يدخل منها العامل الشخصي أكثر وأكثر لأنه تبيّن من الكتابة المجهولية أنها لا تعطي ولا تترك الأثر عند القارىء. أردت الصفحة الثقافية امتداداً لمغامرة بدأناها في مجلة «شعر». ومن خلال هذه العوامل والمؤثّرات والمكوّنات أزرع ثقافياً على قدر ما أستطيع. ومع الأيّام قمت بالعمل وخلقت الجو مع الرفاق ولكلّ إنسان حرّية الحركة في هذا المناخ والمضي إلى حيث يريد.

◊ ◊ ◊

- ولد سنة ١٩٣٥ في بيروت.
- ملاعبه الأولى في جبل لبنان في الطبيعة والحياة الريفية: رشميا.
- أول دروسه في دير مار يوحنا ـ رشميا.
- توفي والده العسكري مجيد متدهوراً في عين تراز.
- فدخل معهد الحكمة في بيروت وأكمل دروسه حتى سنة ١٩٥٢.
- بداياته الأدبية في مجلة «الحكمة» ـ بيروت.
- ساهم في تأسيس حلقة «الثريا» سنة ١٩٥٦.
- ساهم في تأسيس مجلة «شعر» وحركة الحداثة الشعرية.

ـ المسؤول الثقافي في جريدة «النهار» اللبنانية منذ ١٩٦٤.
ـ مؤسس «الصفحة الثقافية» في لبنان منذ الستينات.

وصدر له:

١ ـ أكياس الفقراء (١٩٥٩).
٢ ـ خطوات الملك (١٩٦٠).
٣ ـ ماء إلى حصان العائلة (١٩٦٢ ـ جائزة مجلة «شعر»).
٤ ـ سنجاب يقع من البرج (١٩٧١).
٥ ـ ماء إلى حصان العائلة وإلى حديقة القديسة منمن (١٩٧٤ ـ طبعة ثانية مضاف إليها).
٦ ـ يتبع الساحر ويكسر السنابل راكضاً (١٩٧٩).
٧ ـ حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة (١٩٨٣).
٨ ـ لا تأخذ تاج فتى الهيكل (١٩٩٢).
٩ ـ صلاة الاشتياق على سرير الوحدة (١٩٩٥).

سهيل إدريس

مجلة «الآداب» اللبنانية واحدة من المجلّات التي شكّلت مرآة عصرها، وشاهدة على الوقائع والتحوّلات. وهي أيضاً مجلّة تفاعلت وخاضت التجاذب والسجال. وكما لا يمكن فصل الآداب عن أحداث عصرها ومسارها القومي العربي، لا يمكن فصل الثقافي عن السياسي فيها. وبهذا كانت مجلة الضرورة ومجلّة الثبات والمدافعة والالتزام. وأذكر أننا، في زمن الحرب كنا نفاجأ أحياناً بصدورها أو ننسى أنها ما زالت تصدر. وفي كل ذلك لم تتوقّف لحظة عن الانفتاح على العالم العربي والتفاعل مع قضاياه وهمومه. وأن تحمل مجلة هموماً لعقود خمسة ولا تنوء أو تنحجب فتلك همّة تتّسع لآمال كثيرة. وعلى هذا الأمل نقيم في الكلمة وما يشرق وينبثق منها.

الحديث مع الدكتور سهيل إدريس عن مجلة «الآداب»

يشتبك بسيرة الراوي نفسه وسيرة الحياة وأحداث عصرنا العربي. وهو حين يحكي عن «الآداب» كمن يروي قصّة عمره وأغنية زمانه. يتذكّر الماضي والحاضر والمستقبل. ورغم تشعّب الاتجاهات بين سؤال وجواب يرجع إلى بيت القصيد، إلى مجلة «الآداب» التي تدخل عقدها الخامس بنضارة ورصانة. والدكتور إدريس، بكلّ ذلك، ملفّ جاهز وأوراق ووثائق تغطّي وتسعف. فلا شيء دار ولا غبار، وبين الأمس واليوم زمن كثيف ولحظة يرصدها بعينيه والذاكرة، وتعجب كثيراً لثباته واستمراره وفرحه الكامن والظاهر في ما يفعل، وأيضاً برحابة صدره أمام ضيق المؤاخذة والانتقاد وحرج السؤال. يروي ويتدفّق كمن في حديث من يحبّ عن البدايات والصعوبات والألق ووجوه الذين رافقوا أو غابوا، والمراحل التي عبرتها «الآداب». ولا يغفل القضايا التي طار لها ذرّات وحبر وكلام. وأيضاً اللغة التي تحوينا وتشدنا لنقف على المنبر وندبّج الخطاب كي يسيل أو يصطدم.

سهيل ادريس لو عدنا بالذاكرة إلى عام ١٩٥٣ مع أول عدد من مجلة «الآداب» وأنت تعرف المسار والظروف هل كنت تصدر «الآداب»؟

أعتقد أن استمراري في إصدار مجلة «الآداب» حتى اليوم دون انقطاع يجيب عن السؤال. ويعني أيضاً أنني ما زلت مقتنعاً بأن إصدار مجلة «الآداب» كان، في تقديري على الأقل، ضرورة أدبية في ذلك العام، نشأت عن حاجة المجتمع العربي والمثقف إلى منبر يعبّر فيه عن أشواقه وآماله وطموحاته. وبمعنى ما كانت رداً ثقافياً على نكبة فلسطين في ١٩٤٨ ونحن اليوم نعيش جوّاً

مماثلاً للنكسات الكبيرة تجعلنا أعمق إحساساً بضرورة وجود منابر ثقافية تحاول أن تبعث في النفوس أملاً.

هل يعني هذا أن نشوء المجلة آنذاك ولّده هذا الشعور بالوضع العام؟

حتماً. لعل من الصدف أن صدور مجلة «الآداب» والتهيئة والإعداد لإصدارها ذلك بدأ أو نشأ في وجداني فترة قامت الثورة المصرية في ١٩٥٢.

الدافع كان هماً سياسياً في الأصل؟

لا ريب أن الكارثة الفلسطينية هي التي حركت لديّ فكرة احتضان أو محاولة احتضان أدب ملتزم يدعو إلى تعبئة الشعور القومي عن طريق الأدب. وربّما هذا هو السبب في أنني طلبت، حين أصدرت مجلة «الآداب»، أن يكون لها امتياز سياسي.

«الآداب» امتياز سياسي وليس ثقافياً أو أدبياً؟

ولعلها من المجلات الأدبية النادرة التي تملك مثل هذا الامتياز. لأنني لم أكن بطبيعة الحال أفصل بين الثقافة والسياسة. وأعتبر أن الثقافة يمكن أن تؤدي دوراً مهمّاً حتى في الفكر السياسي.

ألم تراودك فكرة المجلة وأنت في باريس أو ولدت ردّة على وضع معين كما ذكرت؟

الحقيقة أن هذه الفكرة راودتني هناك. وأود أن أقول هنا

إن سفري أصلاً إلى باريس وترك العمل الصحافي والتفكير في الذهاب إلى باريس لاستكمال ثقافتي بعد هزيمة ١٩٤٨ مباشرة، هذا إذا ربطناه بالهم الذي كان لدي آنذاك للفعل الثقافي. إذا ربطناه أيضاً بفكرة تأثري بأدب الالتزام الذي كان يحمل لواءه سارتر في مجلة «لي تان مودرن»، يجيب عن السؤال. وكانت متابعتي لكتابات سارتر ومواقفه خاصة في دعم الشعوب وما كان ينشره في المجلة في هذا الاتجاه، كل ذلك كان له تأثير إيجابي على اعتزامي التفكير في إصدار «الآداب». وأذكر هنا، وأنا في باريس عام ١٩٥١، أنني وجّهت رسائل إلى الأدباء والمثقّفين في مختلف الأقطار العربية أعبّر لهم عن اعتزامي إصدار مجلة في بيروت لدى عودتي من باريس.

ولما شرعت في إعداد المجلة، أيّة صعوبات وعوائق واجهتك، خاصة في البدايات؟

إن الصعوبة الأولى كانت تدبير الوسيلة المادية لإصدار المجلة.

التمويل؟

نعم. التمويل. كنت رجلاً فقيراً حتى إنني لم أستطع أن أسافر إلى باريس لإعداد الدكتوراه إلا بمنحتين إحداهما من وزارة التربية في لبنان والثانية من جمعية المقاصد الخيرية الإسلامية. وكنت، لسوء الوضع المالي، مضطرّاً إلى إرسال قسم من هاتيّن المنحتين إلى عائلتي في بيروت. وحين أنهيت دراستي كنت صفر اليدين. ومن أجل هذا لجأت إلى صديقين لي في دار العلم

للملايين هما الأستاذان منير البعلبكي وبهيج عثمان، وطرحت عليهما فكرة هذه المجلة، فشجّعاني وتولّت دار العلم إصدار المجلة في عهدها الأول إلى أن استقللت بها بعد عامين، لأن نجاحها والإقبال عليها في أواسط الأدباء في العالم العربي فتحا أمامي أفقاً أنها تستطيع أن تموّل نفسها. وهكذا انفصلت عن دار العلم واستقللت بإصدار مجلة «الآداب» بتشجيع من زوجتي عايدة ادريس. وللحقيقة، كنت أبذل جهداً كبيراً لا يتناسب اطلاقاً مع ما كنت أحصل عليه من تعويض مادي.

استطراداً، من هم برأيك أصحاب الفضل في مسيرة الآداب نحو عقدها الخامس؟

قليلون جداً هم الذين استمرّوا مع مسيرة «الآداب» لأسباب مختلفة. وإذ أحيّي، مع دخول المجلة عقدها الخامس، جميع الذين دعموها ولا سيما أولئك الذين كانوا يشعرون دائماً بأزمتها المالية، وأنها تناضل من أجل الاستمرار، وعلى رأس هؤلاء الأديبان اللبنانيان المناضلان المرحومان رئيف خوري وحسين مروة، أقول إنني انتهز فرصة هذا السؤال لأحيّي تحيّة صحيحة عميقة رفيقة دربي عايدة مطرجي إدريس التي عانت ولا تزال كل مشكلات المجلّة. كما أحيّي مثل هذه التحية الصحيحة العميقة ابني سماح إدريس الذي يرفع الآن عن كاهلي كل مشقّات المجلة ليتحملّها على عاتقهِ الشابّ ويواصل بها المسيرة الشاقّة.

كيف تصنّف المراحل التي قطعتها المجلّة في هذه المسيرة؟

الواضح أن «الآداب» كانت شديدة الالتصاق بالأحداث

العربية. ففي سنواتها الأولى ارتبطت ارتباطاً جذرياً بظهور الزعيم جمال عبد الناصر. وأذكر أننا أصدرنا عام ١٩٥٦ عدداً خاصّاً بعنوان «المعركة» التي خاضتها مصر والأمة العربية، وعَكَسَ هذا العدد ردّة الفعل الثقافية في وجدان الكتّاب العرب. وفي مرحلة لاحقة حملت «الآداب» همّ الوحدة. وأذكر أنني كتبت قصّة افتتاحية بعنوان «الدمع العذب». ولما كان الانفصال بعد ذلك كتبت قصّة أخرى بعنوان «الدمع المر». وكنت أعبّر عن كلّ فرد من أفراد الأمة العربية بالدمع الذي استقبل به الوحدة والشعور بالانتصار القومي ومن ثم دمع الألم والحزن عند الانفصال. وأشار جاك بيرك إلى ذلك استناداً إلى القصّتين. هذه الأحداث وغيرها عاشتها «الآداب» مع المثقّفين العرب طوال السنوات العشر الأولى من تاريخها. ثم بدأت مرحلة ثانية وكانت تتميّز بالتململ والقلق التحرّري، وارتبطت ارتباطاً جذرياً بقيام المقاومة الفلسطينية في ١٩٦٥؛ وكانت هذه المرحلة الثانية حتى سنة ١٩٧٥ بآلامها وآمالها، لتعيش «الآداب» بعد ذلك مرحلة الحرب الأهلية اللبنانية. وإذا كان تاريخ «الآداب» مفصّلاً في هذه الأحداث القومية والسياسية فهذا يدلّ على ما كنت أعيه من أن المثقف العربي لا يمكن أن تنفصل، في بلاده، السياسةُ عن الثقافة وما قد يرتبط بهذا الوضع أيضاً من ضغوط السلطة السياسية على الثقافة والفكر.

وهذا ما يقودنا إلى سؤال عن ماهية القضايا التي أثارتها المجلّة، رسالتها؟

في الحقيقة أنتهز هذه الفرصة للعودة قليلاً إلى افتتاحية

العدد الأول من «الآداب» عام ١٩٥٣ وهي على ما أعتقد تلخص أفضل جواب. وفي الافتتاحية ألخّص التخطيط الذي رسمته لمسيرة «الآداب» وفيها أقول: «هدف المجلة الرئيسي أن تكون ميداناً لفئة أهل القلم الواعي الذين يعيشون تجربة عصرهم ويُعدّون شهوداً على هذا العصر. ففيما هم يعكسون حاجات المجتمع العربي ويعبّرون عن شواغله يشقّون الطريق أمام المصلحين لمعالجة الأوضاع بجميع الوسائل الجدّيّة. وعلى هذا فإن الأدب الذي تدعو إليه المجلة وتشجّعه هو أدب الالتزام الذي ينبع من المجتمع ويصب فيه». وتابعت أقول: «والمجلة إذ تدعو إلى هذا الأدب تحمل رسالة قومية مثلى لتلك الفئة الواعية من الأدباء الذين يستوحون أدبهم من مجتمعهم ويستطيعون، على مرّ الأيّام، أن يخلقوا جيلاً واعياً من القرّاء، يتحسّسون بدورهم واقع مجتمعهم ويكونون نواة الوطنيين الصالحين. وهكذا تشارك المجلّة بواسطة كتّابها وقرّائها في العمل القومي الذي هو الواجب الأكبر على كلّ وطني. على أن مفهوم هذا الأدب القومي سيكون من السّعة والشمول حتى ليتّصل اتصالاً مباشراً بالأدب الإنساني العامّ، ما دام يعمل على رد الاعتبار الإنساني لكلّ وطني، وعلى الدعوة إلى توفير العدالة الاجتماعية له وتحريره من العبوديات الماديّة والفكرية البعيدة. وهكذا تساهم المجلة في خلق الأدب الإنساني الذي يتّسع ويتناول القضية الحضارية كاملة. وهذا الأدب الإنساني هو المرحلة الأخيرة التي تنشدها الآداب العالمية في تطورها». هذا بعض ما خطّطت له الآداب منذ صدورها وكنت أريد أن أجعل من المجلّة منبراً للفكر القومي العربي.

ولكن على أهمية ما تحقق في التخطيط الذي رسمته في افتتاحية العدد الأول يؤخذ على المجلة أنها طرحت الوجودية السارترية الملحدة وتبنّتها ممّا أثر سلباً على القارىء العربي. ما رأيك؟

ردّي على ذلك أن الكثير من المثقفين العرب يرون عكس هذه النظرية ويعتقدون أن «الآداب»، حين قدّمت الأدب الوجودي بمفهومه الثقافي والفكري الرفيع لا بالمغالطات التي عايشت ما يسمّى الموجة الوجودية، إنما قامت بعمل ثقافي ممتاز لا سيّما حين تبنّت من الأدب الوجودي محورين أساسيين هما الحرّيّة والمسؤولية. كنا في ذلك الوقت نعيش أشكالاً كثيرة من العبودية. فحين ندعو إلى الحرّيّة أوّلاً، وحين ندعو إلى أن تكون هذه الحرّيّة مرتبطة بالمسؤولية، فهذا يعني أننا كنا نعي ما يفتقر إليه المجتمع العربي آنذاك. ونحاول أن ندعمه بالنظرية إلى جانب التطبيق والممارسة. وإذا تذكّرنا أن الوجودية كان لها توجّه آخر غير التوجّه الإلحادي، وأن «الآداب» و«دار الآداب»، فيما بعد، ابتعدت عن الأخذ بهذا التوجه لأنه لا ينسجم مع الخطّ القومي المطلوب فيكون أنّ تبنّي هذه الجوانب من الفكر الوجودي لا يمكن أن يكون موضع مؤاخذة وانتقاد. كما وجدنا أن من مصلحة الفكر القومي في تلك الفترة أن لا نجعل من أهدافنا محاربة الفكر التقدّمي المتمثّل بالشيوعية. أخذنا كذلك بهذا المبدأ ولا سيّما حين كان الاتحاد السوفياتي يدعم قضايانا القومية.

هذا الاتجاه وغيره أثارا تفاعلاً وسجالاً مع اتجاهات مختلفة ومغايرة وتمثّلت في تيّار مجلة «شعر» و «حوار»؟

مع «شعر» كان مرد ذلك إلى إيمان «الآداب» بأن لا مفرّ ولا فائدة من قطع الجذور مع التراث العربي.

ولكن «شعر» لم تقطع مع التراث العربي بل كانت ضدّ قراءة معيّنة أو فهم معيّن للتراث.

وإذا كانت مجلّة «الآداب» برزت كمجلّة حداثة وتحديث فذلك لأنها كانت في الوقت نفسه مجلّة تراثية، بمعنى أنها كانت تحرص دائماً على أن تظلّ علاقة الأديب العربي بتراثه قائمة حتى لا يفقد هويته ويصبح نسخة منقولة عن المثقف الأجنبي. من هنا، كان موقفنا من قضية الشعر. وبرغم أن مجلة «شعر» تبنّت موجة التجديد في الشعر فإن «الآداب» التي صدرت في ١٩٥٣ بدأت تنشر القصائد الحرّة منذ ذلك العام والأعوام التي تلت، أي قبل صدور «شعر» بثلاثة أو أربعة أعوام. ومن الواضح أن اللون الذي نشرته «الآداب» هو قصيدة الشعر الحرّ أو قصيدة التفعيلة. ونادر جداً ما نشرناه من النصوص مقارناً بما يسمّى قصيدة النثر، إذا قيس بالعدد الكبير من قصائد التفعيلة.

في إحدى المقابلات يقول يوسف الخال، «وأكثر ما همّنا من قصيدة النثر هو البرهنة والإثبات أن الشعر يكون بلا وزن ولا قافية».

ليس موقفنا من قصيدة النثر ناتجاً من عقيدة مصمّمة، وإنما لأننا كنّا لا نجد، في ما يُروى من نصوص نثرية، ما يستحقّ أن يُلتفت إليه. إضافة إلى اعتقادنا أن قصيدة النثر إنما هي موضة غربية يحاول أصحابها نقلها بحذافيرها إلى لغتنا العربية بغير مبرّر أو داع. ومن صُوَر هذه المعركة مع مجلّة «شعر» أن صاحبها يوسف الخال تحدّث، في آخر عدد صدر منها، عمّا سمّاه جدار اللغة، أي أن مجلّته ستتوقّف عن الصدور لاصطدامها بجدار

اللغة. وهذا يعني في نظره أن اللغة العربية، بصورتها المدرسية المعروفة، قاصرة عن حمل الحداثة الحقّة، ولا بدّ من إزاحتها لإحلال اللهجات الدارجة محلّها. نحن نعتقد أن هذا الجدار مصطنع اصطناعاً ولا يقوم على أساس من الأسس الحقيقية لأننا نؤمن بأن اللغة العربية هي الآن أقدر على التطوّر والتأقلم. والشكل الذي تتّخذه لغتنا اليوم، على جميع القواعد والمقاييس التقليدية، يختلف اختلافاً جذرياً عمّا كانت عليه الكتابة في القرون السابقة. ولا نجد اليوم من يشكو شكوى حقيقية من عجز اللغة العربية، كما يدّعون، حتى في بعض الفنون الأدبية التي تعتمد على الحوار، كالقصّة والرواية والمسرحية، فإن أكبر مبدعي هذه الألوان الأدبية إنما يكتبون باللغة الفصحى مثل نجيب محفوظ، حنّا مينة، ألفرد فرج وسواهم.

ولكنّ هناك اتجاهاً لدى البعض إلى كتابة حواراتهم باللغة العامية العفوية، وثمّة صعوبة في مطابقة النصّ على الواقع؟

هذه قضيّة خلافية إشكالية. هل يجد نجيب محفوظ وحنا مينة صعوبة في كتابة حواراتهم؟ هذه حجّة غير مقبولة. ولكننا مع ذلك لا نشجب ولا ندين أن يكتب المؤلّف حواراته باللغة العاميّة غير المغرقة في عاميّتها، لأنه إذا فعل ذلك سنخسر عدداً كبيراً من القرّاء العرب.

هذا صحيح على مستوى التوصيل بالفصحى، لكنّ هناك همّاً فنيّاً في تخيّل الحوار على مستوى معيّن أو متعدّد؟

هذه التهمة تعود إلى تبنّي نظرية أن الكاتب القاصّ أو

الروائي إنما هو صورة عن المجتمع. والحقيقة أنه ليس كذلك. نحن نعتقد أن الروائي الفنّان يصعّد اللغة، ويستطيع أن يتبيّن تفكير الفلاح بلغة بسيطة لا تتناقض مع تلقائية الحياة. الأدب ليس صورة فوتوغرافية عن المجتمع، إنما هو صورة فنّية. والفنّ يقتضي أن نصعّد اللغة فيه لا أن نتبنّاها كما هي بحذافيرها. ومع ذلك أقول إننا نفسح لهذه التجربة باللغة العامية من غير أن نفسح لمهاجمة تجارب الآخرين الذين يستعملون اللغة الفصحى في الحوار ولا يجدون أيّة صعوبة أو حرج كما لا يجد قراؤهم ذلك.

نلاحظ، على صعيد الخلاف مع «شعر»، أن المنطلق يختلف، هو في «الآداب» سياسي وطني، أدب قومي ملتزم، ولدى «شعر» منطلق تجديدي تغييري وخلق تجارب حديثة. ما رأيك؟

لا أعتقد أن مجلّة «شعر» تجاوزت «الآداب» في التحديث. هناك إجماع على أن مجلّة «الآداب» حملت لواء الحداثة، وأنها هي التي تصدّت وفتحت المجال أمام التجارب الحديثة في الشعر أو القصّة أو النقد. ولا ندّعي أن ذلك كلّه ينبغي أن يكون في وجه التراث، ومن أجل تبرير دعوة تحطيم اللغة. قصيدة التفعيلة أول من تبنّاها مجلة «الآداب». وكبار شعراء هذه التفعيلة المحدثون، أمثال صلاح عبد الصبور وخليل حاوي وأمل دنقل وسواهم، نشأوا على صفحات «الآداب». أمّا قصيدة النثر فلا تزال حتّى الآن إشكالية كبيرة على أهمّيّة بعض النماذج التي أنتجتها، إلا أنها لم تستطع أن تثبت في مسيرة التطور الحداثي في أدبنا العربي.

وماذا على صعيد المشكلة مع مجلة «حوار»؟

مشكلتنا مع مجلّة «حوار» كان منطلقها أن «حوار» مرتبطة بالمنظمة العالمية لحرّيّة الثقافة التي تبنّت فيما بعد علاقتها الوثيقة بالاستخبارات الأميركية، إذ أن المرحوم توفيق صايغ رئيس تحريرها اكتشف هذا وأعلنه، وترك «حوار» التي أغلقت أبوابها بعد انكشاف أمرها. وكنّا نحن، أي مجلّة «الآداب»، من الذين فضحوا هذه العلاقة فتوقّفت مجلّة «حوار»، وانكفأت تاليا المنظّمة العالمية لحرّية الثقافة ومؤسّسة فرنكلين التي كانت هي أيضاً على علاقة وثيقة بالاستخبارات الأميركية. وكنا بدأنا مع تلك المرحلة منذ ما يزيد عن ٣٠ عاماً معركة محاربة التطابع التي تأخذ الآن شكلاً آخر مع العدوّ الإسرائيلي.

على صعيد العلاقات بالشعراء العرب يذكر يوسف الخال أن ثمة ضغوطاً مورست على بعض الشعراء العرب للكتابة في «الآداب» ويعطي مثلاً السيّاب «أعطوه أول صفحة في «الآداب» وحطّوها بكادر. بدي مصاري، أنت ما معك، هم معهم».

تذكرون اسم السيّاب وأنا أحيلكم على كتاب صدر مؤخّراً بطبعته الثانية، «رسائل السياب التي جمعها السامرائيّ». وبقراءة هذه الرسائل نجد أن ارتباط السيّاب بمجلّة «شعر» و«حوار» لم يكن إلا لسبب ماديّ بحت. ولعلّه تخلّى عن «الآداب» في تلك الفترة للمال الذي تغدقه عليه «حوار» و«شعر»، أحيلك إلى هذه الرسائل لأنه يتكلّم فيها واضحاً وصريحاً جدّاً. وعلى أيّ حال، فالسيّاب شاعر كبير ولكنه إنسان مسكين متذبذب في مواقفه تذبذباً شديـداً. كان مع الشيوعيين ثم انقلب عليهم وكتب

مذكّرات ضدّهم. ونبّه البعض إلى ذلك وأرادوا أن يترجموها ويستغلّوه لمحاربة الشيوعيين ودفعوا له الثمن. وهذا ما تستطيع أن تجده أيضاً في الرسائل. وبعد ذلك دُعي إلى حضور مؤتمر الثقافة العربية في روما، الذي أقامته منظّمة حرّيّة الثقافة عام ١٩٦١، حيث ألقى محاضرة اعترف فيها بأنها «جاءت مليئة بأفكار تتّفق وأفكار منظّمة حرّية الثقافة». ومن رسائله إلى يوسف الخال في ٤/٤/٦١ أصبح واضحاً أن انقلاب السيّاب على «الآداب» مرتبط بما بذل له الخال وأدونيس من وعود بمساعدته مالياً والتوسّط لتشغيله وإشراكه في ترجمة الكتب. وترجم كتاباً عن الأدب الأميركي لدار فرنكلين وقبض عليه أجرة. ورسائله إلى سيمون جارجي المسؤول عن منظمة حرّيّة الثقافة كلّها تتعلّق بالوعود التي قطعتها المنظّمة بتحمّل تكاليف معالجته في لندن. كلها أشياء واردة في رسائله. ومن مظاهر تذبذبه أنه حين طلب من عبد الكريم قاسم مالاً للمعالجة مدّه به وانتظر حتّى أطيح ليهاجمه هجوماً عنيفاً. وأصبح مراسلاً لـ«حوار» فترة من الزمن (ص ٢٠٨ من الرسائل). ومن المعروف أن السيّاب بدأ، مع صدور مجلّة «الآداب»، بنشر قصائد وطنية قومية ملتزمة في ١٩٥٤ و١٩٥٥ و١٩٥٦. وآخر قصيدة له في «الآداب» بعنوان «رسالة من قبر» تحية لنضال الجزائر. وإذا ذكرنا أن هذه الفترة هي التي صدرت فيها مجلة «شعر» أي ١٩٥٦ و١٩٥٧ وقمنا ببعض الربط بين التواريخ يتبيّن لنا أن مجلّة «شعر» اشترت السيّاب طوال هذه الأعوام التي كان المرض يلازمه فيها. وأذكر هنا أن بعض يقظة ضمير عاودته عام ١٩٦٢ إذا صحّ وصفها بذلك، فأرسل إلى «الآداب» قصيدة بعنوان «إلى العراق الثائر»

نشرت في العدد الثالث وهي معنوّنة «من مستشفى سان ماري في لندن» وفيها يحيّي ثورة العراق على عبد الكريم قاسم، وبعد ذلك نشرت «الآداب» قصيدة له في العدد السادس بعنوان «ابن الشهيد» وقدم لها بقوله: يسرّني أن يعود الولد الضال إلى بيته وأن أعود إلى «الآداب» التي على صفحاتها متنفّسي الطبيعي الذي أعاهد نفسي أن يدوم أبداً.

الدكتور إدريس ومن ضمن الاهتمامات والطروحات في المجلّة يأخذ البعض عليكم عدم الاهتمام بالترجمة إجمالاً؟

كنت أتمنّى أن تذكر لي اسم هذا البعض حتّى أناقشه على أساس علمي واضح. وأشرت في مقدمة افتتاحية العدد الأول أننا سنعنى بالترجمة. ونشرت «الآداب» في أعدادها دراسات ومقالات وقصصاً مترجمة، وشعورنا بأن المجلة لا تستطيع أن تستوعب النصوص الطويلة المترجمة كان أحد أسباب إنشاء «دار الآداب» لتدارك هذا العجز في المجلّة. ومعروف أن «دار الآداب» هي الآن كما كانت سابقاً، وبكل تواضع، أكبر دار لترجمة الآثار الأجنبية إلى العربية.

ولكن مقارنة مع مجلّة «شعر» فإن الترجمات الشعرية فيها كان لها الحيّز الأوسع مما في «الآداب»؟

إذا قصدت أن ترجمة «شعر» للشعر كانت أكثر من ترجمة «الآداب» للشعر فهذا صحيح. وربّما أحد أسباب ذلك أننا من الذين يؤمنون أن ترجمة الشعر غالباً تذهب بجماليته. وربّما كان

إقبال «شعر» على ترجمة الشعر مرتبطاً أيضاً بإيمانها بقصيدة النثر التي لم نكن متحمسين لها تحمّس مجلة «شعر».

ماذا حققت المجلّة من قيم على مستويات عدة؟

أفضّل هنا، وحتّى لا أتّهم بالتحيّز، أن أورد شهادات بعض الكتّاب العرب في هذا الصدد. يقول نجيب محفوظ: «مجلّة «الآداب» تمثّل لي الملتقى الذي يتحاور فيه مفكرو العرب كلّ شهر، وتمثّل لي الصلة بين الحاضر والتراث والعصر». ويقول محمود درويش: «كانت «الآداب» امتدادي وأفقي العربي الواسع. منها أخذت أصابعي والشعر الحديث. وكنّا أنا ورفاقي في الأرض المحتلّة نتقاسم «الآداب» كما نتقاسم رغيف الخبز والزنزانة». ويقول نزار قباني شاعر المرأة: «إن «الآداب» أول امرأة علّمتني كيف أكتب جيّداً وكيف أغنّي جيّداً». ويقول أمل دنقل: «إنني أحسب عمري بأعداد «الآداب». ولست وحدي في هذا بل جيل كامل ظلّت «الآداب» وجبته الشعرية الدسمة والحبل السرّيّ الذي يصله بالأمّ العروبة». ويقول عبد الرحمن منيف: «استمرّ همّ الحرّيّة في مجلّة «الآداب»، وقت هرمت كثير من المجلات والمؤسّسات وأصيبت بفقر الدم». ويقول شوقي بزيع: «كانت «الآداب» شهادة على عصر عربي متفجّر، بدءاً بثورة يوليو، مروراً بحرب السويس وتجربَتَي الوحدة والانفصال، وحرب الجزائر، وحربي حزيران وتشرين، انتهاء بالأحداث الأخيرة في لبنان. حملت هذه المجلة مسؤولية التصدّي بشجاعة لكلّ أشكال القمع والإرهاب والأيديولوجي وعبّرت عن ذلك في جميع المؤتمرات الأدبية».

سهيل إدريس في الحياة الحافلة، أين تجد نفسك تماماً: روائي، قصاص، رئيس تحرير مجلّة أدبية، ناشر، مترجم، مؤلف قواميس؟

كنت أتمنّى لو أن الحياة أتاحت لي الانصراف بالدرجة الأولى إلى الرواية والقصّة. وكنت بالفعل، حتى عام ١٩٦٧، منصرفاً إلى ذلك. ولكن بعد معايشتي لهزيمة ١٩٦٧ وأنا في القاهرة والتي كانت من العنف بحيث زعزعت كياني كله. وحين عدت إلى بيروت اتّصلت بصديقي المرحوم الدكتور جبور عبد النور وأبلغته موافقتي على عرضه في تأليف معجم فرنسي ـ عربي. وكنت مؤمناً بضرورته لطلابنا في الجامعة كما كنت بحاجة إلى عمل شاقّ يستغرقني كلّياً ويُشغلني وينسيني المأساة. في عام ١٩٨٠ أنجزنا هذا المعجم الذي ورّطني حقّاً في العمل المعجمي وتولّيت إكمال المنهل الفرنسي ـ العربي بمنهل عربي ـ فرنسي. يبقى أنني أعاهد نفسي والقرّاء على العودة إلى خياري الأوّل وهو الإبداع الروائي، وآمله عهداً بعيداً عن خداع النفس والآخرين.

رواياتك الثلاث تغرف من السيرة الذاتية وتتحول بين الرواية والسيرة والمذكرات، كيف تعالج المادة؟

حين يختار الروائي المادة فهو يختار ما يظنّه الأفضل. وإذا كان للروائي منهج وفلسفة، يستطيع أن يعبر فيها عن رأيه في الحياة، فأفضل ما يصنعه هو أن يستوحي تجربته الخاصة، لأنه، على هذا النحو، يعبّر أيضاً عن تجارب الآخرين. المهمّ في العمل الروائي أن يعبّر عن العام بواسطة الخاصّ، وأن يكون

موضوعياً في ما هو ذاتيّ، وقد أجمع النقّاد الذين كتبوا عن روايتي «الحي اللاتيني» على شفافيتها الإيحائية. وأردت أن أعبّر عن تجربة أخرى ذات خصوصيّة شديدة في «الخندق الغميق»؛ ولكن هذه الرواية، على ما أعتقد، تجاوزت الحدث الذاتي لتصوير صراع بين جيلين ومفهومين، بين الجمود والتحجّر من جهة، ونزعة الطموح والتحرّر من جهة أخرى، على ما يقول ميخائيل نعيمة، ولماذا لا أفيد كذلك من حياتي كأديب يعاين ويواجه لأصوّر جانباً من الشرط الإنساني لكلّ أديب عربي، على أني بدأت بعد رواية «أصابعنا التي تحترق» في التخطيط لكتابة رواية جديدة نشرت فصلاً منها في «الآداب»، وكنت بدأت فيها أوائل ١٩٦٧ وعنوانها «الهزيمة والنصر». وكنا آنذاك نرهص بأن النصر القومي قادم فوقعنا في الهزيمة الكبرى، وتوقّفت عن الكتابة وكنت أطمح أن تكون رواية فلسطين.

أما المذكّرات فقد كتبت منها سبع حلقات؛ وكاتب المذكّرات يختلف عن الروائي طبعاً، بحيث لا يستطيع مثله أن يشوّه الوقائع، وأقصد التشويه الفنّيّ. وبعد هذه الحلقات السبع واجهت مشكلة كبيرة: هل أستطيع كتابة الوقائع كلّها وأظلّ صادقاً في الوقت نفسه؟ ماذا أفعل بالوقائع المحرجة لنا أحياناً ولشركائنا من أقارب وأصدقاء؟ ثم توقّفت على أمل البدء من جديد بكتابة روايات أخرى إن كانت تفتقر إلى صدق الوقائع فأرجو أن لا تفتقر إلى الصدق الفنّيّ.

◊ ◊ ◊

- ولد سهيل إدريس عام ١٩٢٩ في بيروت.
- تلقى دروسه الابتدائية في كلية المقاصد الإسلامية في بيروت.
- عمل محرراً في عدد من الصحف والمجلاّت البيروتية.
- استأنف تحصيله العالي في فرنسا وحاز شهادة الدكتوراه في الآداب عام ١٩٥٢ وموضوع أطروحته: «القصة العربية الحديثة والتأثيرات الأجنبية فيها ١٩٠٠ ـ ١٩٥٠».
- أنشأ عام ١٩٥٣ مجلة «الآداب» مع بهيج عثمان ومنير البعلبكي واستقل بها عام ١٩٥٦ ثم أنشأ «دار الآداب» بالاشتراك مع الشاعر نزار قباني واستقلّ بها عام ١٩٦١.
- مارس تعليم الأدب والترجمة والتعريب في الجامعة اللبنانية وكلية المقاصد وجامعة بيروت العربية.
- أسس في عام ١٩٦٨ مع أربعة كتاب لبنانيين (قسطنطين زريق، جوزف مغيزل، منير البعلبكي، أدونيس) اتحاد الكتاب اللبنانيين وانتخب أميناً عاماً له لثلاث دورات متتالية.
- له أقاصيص أولى «و«أقاصيص ثانية»؛ وفي الرواية «الحي اللاتيني» (١٩٥٣) «والخندق الغميق» (١٩٥٨) «أصابعنا التي تحترق» (١٩٦٢)؛ إضافة إلى مسرحيات ومعجم المنهل ودراسات وترجمات.

حليم بركات

الحديث مع الدكتور حليم بركات، الروائي وعالم الاجتماع، يفتح المدى على أبعاد، ويجعل السؤال لا يقف على مقترب أو معنى واحد. فهو يأتي الكلام من المخيّلة والصورة، ومن الدراسة والمعرفة، ويأتيه أيضاً من تجربة السفر والسعي إلى الجذور من خلال التفاعل الحرّ مع الحضارات. ويحتفظ حليم بركات باللطف والطيبة والدفء من الأمكنة الأولى التي لم تبارح ذاته بعد. ويقيم الحوار مع أبطاله؛ فلم ينته منهم بعد، ولم ينتهوا. بين الرواية وعلم الاجتماع خيوط يشدّها ويرخيها ويغزلها لتصير نسيجاً واحداً مميّزاً. ويرى «أن الرواية وعلم الاجتماع بحثا في الإنسان». وهو «قلّما يكتب روايته بدون دراسة اجتماعية مسبقة». وهمّه أن يعبر عن حركة الصراع لدى الإنسان بين «الحركة والسكون، والواقع والحلم». ويريد أن يدفع بطله نحو

الوَتَر لا السَّهْم رغم إحباطات الواقع والمراحل وأن تكون النهاية باب البدايات. عالج مسألة اغتراب الإنسان. والاغتراب يجعل الإنسان كائناً عاجزاً.

من «الكفرون» إلى بيروت إلى الولايات المتحدة والعكس رحلة لا تقف، وكلام. في آخر صفحة من روايته «طائر الحوم» يسأل حليم بركات «ألا بُد من العودة؟» ولكن من يرى فرحه بالعودة إلى الأماكن الأولى يدرك أي بعد يقصد. ويحلم بالكتابة والعودة كما طائر البحر.

حليم بركات بعد التجارب والسفر والغياب أي شوق ما زال يشدك إلى «الكفرون» قرية طفولتك؟

بعد هذه الرحلة القصيرة إلى «الكفرون» بدأت أحسّ وأشعر والمس حقيقة حركة الصراع بين الحلم والواقع في المكان. «الكفرون» مكان الفردوس، مرتع الطفولة؛ ودائماً أحبّ أن أرجع إلى النبع، إلى الحلم، خصوصاً أن هذا الحلم يزداد رونقاً في الأزمات، وذلك النبع يزداد عذوبة في أيام الظمأ. ولكن عندما ترجع إلى الواقع تجد أن هذا المكان أصبح كالفردوس، المفقود تماماً. تغيّر وتطوّر وله مشاكله وأزماته وهمومه. وأنه ليس تماماً كالحلم. بل عالم آخر فيه الكثير من المشاكل والأسئلة. ثم إن هذا الواقع الذي تراه يعكس الواقع المحلي والعالمي من التطوّر والنموّ. تجربة الطفل قديماً تختلف عن تجربة الطفل اليوم، إذ تطوّرت الأمور بسرعة هائلة. وتداعى الكثير من الحواجز والموانع. وها هي المدينة تغزو القرية وتفقدها الكثير من عذوبتها ومن رونقها وهدوئها. ومن ناحية

واقعية ربحت شيئاً من مكاسب تقدم الحضارة لم يتوافر لنا في قرانا. هناك، لا شك، جسور بين «كفرون» التي في البال، و«الكفرون» التي على الأرض. هناك اختلافات وفوارق وهناك شيء فُقِد، النهر الذي كنت أسبح فيه في أي وقت. والهدوء صار صاخباً، والتلوّث، والتعقيدات. ثم هناك ظاهرة لمستها وأحياناً أقارنها بأيام صبانا وفتوّتنا، وهي ميل الشباب المتزايد إلى اللهو واللعب. ولا أعرف أهو نتيجة إحباط أم عجز أم اللاجدوى أم اليأس من التغيير؟ ولاحظت أيضاً ندرة النشاط الثقافي والفني الجدي أو بالأحرى غيابه. تحكي مع أهل القرية تجد أن الحياة اختلفت أو اختلفت فيها المعاني. لم يبق هناك محبة أو طيبة أو حتى علاقات إيجابية. وتسأل، لماذا؟ لكلٍّ طموحات ورغبات جديدة، رغبات امتلاك وتحسين أوضاع وتحقيق غايات. حتى في القرية لا يشعرون أنهم قادرون على ضبط هذه التغييرات أو حتى مجاراتها أو السير على إيقاعها. إنهم يفقدون السيطرة على الواقع. أعرف هذه التغييرات ولكنها أعمق ممّا يتصوّر المرء لما فيها من التشابك والتعقيدات. تعبر الأشياء سريعة وتفرض حاجات جديدة وأنماطاً جديدة.

كأنك تحلل من زاوية عالم الاجتماع لا الروائي؟

ليس اهتمامي بعالم القرية كونه ملجأ نفسانيا بل هو حقل اجتماعي تتغير فيه الألوان والصور. وعلم الاجتماع والرواية يشتركان معاً في البحث في الإنسان. واكتشفت أن القرية يجب أن تكون موضوع الرواية المقبلة لديّ:

لماذا القرية؟

لأن القرية أكثر تعقيداً في عالمها من المدينة، حياة الناس الاجتماعية، مشكلة الموت، الزواج، مشكلة القرية وعلاقتها بالمدينة، القرابة والاستشارات، ودور المرأة في الشرق تمرّ وتعاني التعقيدات والأوضاع الحضارية والاجتماعية والإنسانية.

بداية تكوينك الواعي، أيّة ظروف وأفكار ومراحل؟

بدأ وعيي يتكوّن في بداية الخمسينات. بدأت أعي وأحس هويّتي وأتساءل من أنا؟ وماذا أريد أن أكون في المستقبل؟ والقراءة الأدبية كانت السكّة التي سلكتها. قرأت وتأثّرت بكتابات جبران. في التاسعة عشرة أنهيت قراءاتي لجبران. ثم شرعت في قراءة القصّة والرواية. وربّما أوّل من ترك أثره وأعطاني ضوءاً من الواقعية كان سعيد تقي الدين بنكهة السخرية الواقعية التي تفوح في أدبه. وقرأت لهمنغواي وفولكنر وكتّاب الوجودية وخاصة كامو. ولعلّ العامل الآخر الذي أثّر أيضاً هو اهتمامي بالقضايا السياسية ومشاكل البلد وهويّتها والتغيير. أن تملك التحليل لهذا الواقع والتصوّر لتحديد مشكلاته وإمكانات العمل ووسائل التغيير وأهدافه هذا يعني الرسوخ في الواقع أكثر وأكثر. هذا الأمر حرّرني من جبران دون أن أفقد المخيّلة. قرّبني من الواقع دون أن أفقد الفكرة الصافية والمثال السامي.

ولكن هذا القرب من الواقع، على ما ذكرت، والاهتمام السياسي، ألا يعرّضان في بلادنا للصعاب والمتاعب والمشاكل؟

طبعاً الاهتمام والمشاركة السياسية في منطقتنا وفي العالم

الثالث مسألة خطرة قد تعرّض للاضطهاد والسجن والعذاب والقتل. وتولد خلافات وتصبح في موقع صراع، وفي صميم المعركة مع الآخرين والمؤسّسات والنظام. في تلك الفترة، تاريخياً وسياسياً، سؤال الهوية هو الذي برز، منذ بدء الخلافة العثمانية. ثم ظهر سؤال ثان مرافق وهو العدالة الاجتماعية. وحين كانت الأحزاب القومية منشغلة أكثر بقضية القومية جاءت الأحزاب التي لديها نزعة ماركسية وطرحت سؤالاً غير الهويّة، عن العدالة الاجتماعية، أي مشكلة الفقر وتوزيع الثروة والاستغلال والاستبداد. والسؤالان عن الهويّة والنظام الاجتماعي الأمثل الذي يوفر عدالة اجتماعية ويمنع السيطرة، أعتقد أنهما استمرّا في صلب النشاط السياسي. وفي هذا الجو وهذا الوقت كانت بداية دخولي إلى الجامعة. وكنت وصلت إلى نتيجة وقرار أنني أريد أن أدرس أدباً مقارناً. ولمّا نظرت في برامج الأدب فكرت أنني إذا درست لن أستطيع أن أكتب حرفاً واحداً. وكنت وضعت في رأسي أنني سأكون كاتب قصّة ورواية. وعزمت تالياً أن أدرس شيئاً في الإنسان يساعدني في فهم الواقع الاجتماعي والمشكلات التي أريد أن أكتب وأعبّر عنها. وكان لعلم الاجتماع في حينه مفاهيم ومداخل ضيّقة قد لا تساعد.

في رأيك كيف يمكن التوفيق بين الأدب وعلم الاجتماع، وأنت حليم بركات، صاحب تجربة كبيرة في الحقلين؟

كيف أوفّق بين الأدب وعلم الاجتماع؟ هذه المهمّة رافقتني لوقت طويل حتّى الآن. ومع دراستي اكتشفت أن هناك علم اجتماع الأدب. وهذا أمر اكتشفته من خلال الدراسات خارج

الجامعة. ورحت أنّمي هذه الناحية. ثم إن هذا العصر يفرض الاختصاص وهو ضروري ولا بد منه. وهناك المزيد من الحاجة تدريجيًّا. وكل اختصاص أصبح معقّداً إذا خضت فيه. ويبرز السؤال: هل يقودك ذلك إلى تجزئة المعرفة والغرق في تفاصيل اختصاصك حتى تفقد الصورة العامة؟ من هنا أقول إن الاختصاص ضروري والإبقاء على المعرفة العامة ضروري أيضاً. والحلّ نوع من التوافق والتوازن والتكامل.

إذا أردنا الفصل بين الرواية وعلم الاجتماع، أين تجد نفسك حقيقة؟

ذاتياً الكتابة الأدبية تحقّق لي الاكتفاء والرضى. ولكني ما أردت الأدب مهنة أعتاش منها. أردت الكتابة هواية. أحياناً أفكّر أن علم الاجتماع مهنتي والكتابة هوايتي، والهواية جدّية أكثر من المهنة. ومن ناحية ثانية أشعر أن علم الاجتماع ليس مهنة، وأنني أستمدّ الاكتفاء والسعادة من التحليل الاجتماعي. في الكتابة الأدبية استفدت من علم الاجتماع وفي علم الاجتماع استفدت من الأدب خاصّة من المخيّلة وطريقة إثارة القضايا العامّة ومقاربتها. لذلك لا أشعر بانفصام بل بتكامل بين علم الاجتماع والفلسفة والأدب والفن، وأجد جسوراً كثيرة بين الحقلين.

عملياً وواقعياً، كيف طبّقت ذلك في رواياتك؟

واقعياً بعض رواياتي جاءت بعد دراسة اجتماعية مثل «عودة الطائر إلى البحر» التي نشرت في ١٩٦٩، وهي نتيجة دراسة قمت بها بعد حرب ٥ حزيران ١٩٦٧ في مخيّم فلسطيني جنوب عمان.

وشعرت لدى إنجازي هذه الدراسة عن النزوح أن هناك أشياء كثيرة لم أستطع أن أذكرها في الدراسة وهي في الرواية وأساسها موجود في الدراسة. حتّى بعض الشخصيات لم أغيِّر أسماءها ولا تجاربها. ولم أتمكّن تالياً في علم الاجتماع أن أعكس تماماً الواقع بصورته المتشعّبة والمتكاملة والحقيقية.

يعني أن النقص الذي رأيته في الدراسة أكملته في الرواية. طيِّب، إذا سئلت أيهما أهمّ «نهر بلا جسور» وأعني الدراسة أم «عودة الطائر إلى البحر»؟

أنا أجد أن «عودة الطائر إلى البحر» هي أهم. ولكن في النهاية وفي السطر الأخير حصل التكامل.

ماذا تقصد بالتكامل هنا؟

يعني كل رواية هي دراسة أو قد تسبقها دراسة. واكتشفت فيما بعد أن هناك كتّاباً كباراً كانوا يقومون بهذه الدراسة. يدرسون الواقع عميقاً قبل أن يكتبوا. جويس عندما كتب يوليسيس قام بدراسة معمقة لدبلن، للجسور الموجودة فيها، لارتفاعها، لنوع الحجر، دراسة علمية دقيقة، وبهذا المعنى أقصد التكامل، معرفة الواقع مهمة جدّاً لإغناء المخيّلة. وإغناء المخيلة مهمّ لتحسين هذا الواقع وتجميله وتطويره، وبعث الحلم فيه.

كيف تدخل في مراحل الكتابة؟ وفي من تفكر حين تكتب؟

هناك أوّلاً ما قبل الكتابة وأقصد الاختمار. إذ أضع نفسي في مناخ معين. يمكن أن أسمع موسيقى. أتحرّر من أي نوع من

القلق أو الانشغال. أستعدّ نفسياً للكتابة. وأكون مطمئناً جداً وعندها أبدأ. ويصير هناك نوع من التدفّق العفوي من الداخل. وطبعاً بدون نقد لما أكتب. ولا أسأل هل ما أكتبه جيد أو لا؟ لا تقييم. يُعجِب أو لا يُعجِب، يهمّ أو لا يهمّ.

لا أهتمّ بذلك. فقط نوع من التركيز الداخلي. الاستغراق في عالم الداخل وبدون نقد عقلاني. وهذا النقد يمكن أن يسبّب حاجزاً أو يمنع التدفّق الداخلي أو تداعي الأفكار أو يحدّ منه. هذه اسمّيها مرحلة كتابة أولى. ويمكن أن تكون فصلاً ويمكن أن تكون رواية كاملة. بعد ذلك أعود إلى الكتابة التقييمية. هل هو مهمّ ما أجريته على الورق؟ هل وفيت الموضوع كلّ أبعاده؟ هل ذكرت أشياء لا قيمة لها؟ وهنا تتضح أكثر عمليات الدمج ـ الترابط ـ التركيز ـ الإشارات في الإطار النظري وأبعاده المختلفة. في هذه الحالة أو الجوّ ليس القارىء في ذهني تماماً ولكن يمكن أن يدخل أكثر حين يصير السؤال عن مدى تقبّله وإمكان تقبّله في عملية الإبداع الأدبي. أحياناً يدخل في المراحل التطويرية: الحذف وإلغاء بعض الأشياء. ورأيي أن الدور الأهمّ للقارىء هو إشراكه في عملية الإبداع. ولا يمكن أن تكون القراءة مجرّد تلقٍّ بل يجب أن يدخل القارىء إلى عالم الكتابة ويشترك والكاتب في البحث. وأحياناً يفهم القارىء جانباً من الرواية، أنت نفسك كاتباً لم تقصده. القارىء شريك في العملية ولكنه شريك مختلف. شريك من نوع آخر.

هل تفكر في السينما وأنت تكتب؟

أفكر في السينما وأعتقد أن هناك تخيّلاً سينمائياً في الكتابة

ويحدث عفوياً أحياناً. والسينما أثّرت فيَّ كثيراً وبدون وعي، وكذلك الموسيقى أثّرت حتّى في شكل الجملة. لأنني أحياناً أكتب وأنا أسمع الموسيقى الكلاسيكية. موسيقى التأمّل.

عندما تكتب هل ترضي غواية ما في داخلك أو تخلق عالماً وتشي بقضية؟

أكتب لأعبّر بصدق عن هواجسي، وأنا أواجه أو أعيش تجارب إنسانية عامّة. ليست هواجسي هذه مجرّد هواجس فردية في معزل عن القضايا الكبرى. بكلام آخر، لا أكتب للتغلّب على مشكلاتي الخاصّة، وأختبر نوعاً من «الكافارسيس» أو التنفيس.

كيف تنكشف لك الحقيقة الإنسانية والاجتماعية من خلال التجربة القصصية والروائية؟

لست ممّن يعتقدون بوجود حقيقة إنسانية اجتماعية مطلقة. هناك حقائق نسبية وقد تكون متناقضة. لذلك لا أرتاح للكلام عن البحث عن الحقيقة على أنها هناك خارج المجتمع والتاريخ. الحقائق تكون في التاريخ والمجتمع وتتنوع بتنوّعها. هكذا تتكشف لي من خلال التجربة الروائية. ليست الكتابة تعبيراً عن شيء نعرفه مسبقاً، إنها بحث وتعرّف واكتشاف لعوالم لم ترسم لها خرائط بعد.

رواياتك تحمل العناوين: «القمم الخضراء»، «عودة الطائر إلى البحر»، «الرحيل بين السهم والوتر»، «طائر الحوم»، ألا تلاحظ

معي أن هناك قاسماً مشتركاً فيها. هناك هدف وارتحال بين الفضاء والمدى والنقطة، ما تفسير ذلك لديك؟

الحقيقة أنك لَفَتَّ انتباهي إلى أشياء ربّما لم أتقصّدها ولكنها، كما قلت، تعكس نوعاً من النزوع أو الهاجس، وهذا الهاجس هو في الحركة. في ذلك الصراع للوصول، إلى شيء يرافقه إحباطات وعدم قدرة على الوصول، عملية صراع لتحقيق حلم، للتغلّب على هذه الهوّة بين الواقع والأهداف هناك حركة ليست سكونية في الصراع بين متناقضات عدّة. صراع أعتقد أنه بين أهداف صعبة المنال ولذلك يرافقها الإحباط والقسوة. لدي نزوع نحو الحلم وهو البديل من الاستسلام. أو هو الحركة لتغييره من الداخل ومن ثم الصعود نحو الحلم. السهم يعني الاقتناص. الوتر يعني الحبّ، وهناك حركة بين النقيضين. حركة تؤدّي إلى الإغناء والنموّ. والرجل في المجتمع العربي حتى المتحرّر، في حركة دائمة يحاول البحث عن المرأة والحّب والإحساس بالنموّ. ولكن في كثير من الأحيان نراه غير قادر على التحرّر من الأشياء التي جاءت نتيجة التقليد والقمع، ويجد نفسه مقتنصاً بالسهم بدلاً من أن يجد نفسه أغنية في الوتر.

الشخصيات لديك أحياناً تسير في أقدار مرسومة وأحياناً تروي ذاتها وأحياناً تمر بتحولات وتبقى تحولاتها نظرية. عند أي حدّ يبدأ اهتمامك بالشخصية؟

هناك دائماً مراجعة ونقد ذاتي. الشخصيات غالباً تعاني الاغتراب. وإلى أيّ حد هناك إحساس بالمشكلة ومعرفة بالواقع بدورها تحدّ من القدرة على المشاركة. وربّما تجعله يرى أنه

ليس في الاتجاه السليم أو الحركة الصحيحة. الشخصية جزء من واقع تحافظ على الموقع النقدي في تعاملها مع الأشياء، في هذا المعنى هو لا يريد أن ينفصل عن المجتمع ولكنه يرى نفسه في غير طريق. لأن المسألة ليست فردية بل مجتمعية. وربّما هذا الواقع - لا أريد أن أقول إنه قدري، وليس هو سكونياً أيضاً. ربّما لديه إحساس بأن هذه الطريق إلى أين تقود وأين نهاياتها وليس بقادر على التغلب. يمكن أن يعزل نفسه، ويكون ما يريده، وهنا في العزلة طريق مسدود أيضاً. لا أقدر أن أجيب عن السؤال. كيف لواحد من هذه الشخصيات أن يشعر أن خياراته محدودة. إلا أنه حفظ لنفسه حرّيّة الانتقاد ولم يسلّم نفسه كلّياً. ما البديل؟ لا أستطيع تحديده. هناك دائماً صراع بين الحركة والسكون. والرواية عندي دائماً تنتهي في بداية جديدة. ورغم كل إحساسات المرارة لا استسلام في الواقع. أعتقد أن هناك استمراراً ومتابعة وتواصلاً. لا تشاؤم ولا تفاؤل. النهاية عندي بداية مثل الكلمة تماماً.

ماذا تقول لسهيل ونائل ورمزي - أبطال رواياتك - بعد هذه السنين التي تفصلك عنهم؟ أين أصبحوا؟

لديّ مشكلة مع سهيل لم تقدر السنون أن تنال منها. أشعر أن هناك إغراقاً كبيراً لآفاقه في الأزمات الثقافية. كما أن إحساسه المسبق بوجود مشكلة يتركه في التردد والمراوحة ويبعده عن المشاركة مع أنه مهتم وهاجسه نابع من المجتمع، هناك هوة بينه وبين المجتمع، وحاولت في كتاباتي أن أفضحه. مع رمزي صوّرت بدقّة أكثر إذ لمّا رأى مظاهرة خاف منها، وصوّرته كيف يهرب؟ إنه صورة المثقّف الملتزم الجمهور، لكنه فاقد الصلة.

هناك مشكلة بين الثقافة والتغيير، لذلك سهيل ورمزي ونائل لديهم إحساس عميق بالاغتراب، بالآخر، بالمؤسّسات، بالأنظمة. ولم يجدوا مدخلاً لتجاوز حالة الاغتراب. لم يقدروا أن يحلّوا مشكلة الاغتراب لأن الثقافة تخلق حالة اغتراب. هل يمكن تجاوز ذلك؟ الاغتراب مصدر إبداع ولكن على المثقف أن يبقى على اطلاع وثيق على القضايا والهموم في المجتمع. سهيل ورمزي ونائل مخاوفهم صحيحة. مخاوف مثقّف حقيقي يريد أن يكون جزءاً من الشعب والمجتمع. ولكن المجتمع لديه مشاكل الطائفية والتبعية والعشائرية. في دواخل الشخصية أحاسيس ونقد ذاتي. سهيل أو رمزي أو نائل عنده مشكلة انتماء، ويعلم أن هناك أوهاماً كثيرة ومفاهيم خاطئة وأنها ستؤدي إلى مشاكل، والوسائل والإمكانيات قد لا تساعد على الانتصار. عزمي يريد أن يهاجم ويقاتل ولكن رمزي يريد أن يقاتل وهو غير قادر على مواجهة التحديات في الواقع الاجتماعي. في اندفاعه إحباط وتردّد، وإحساس «إلى أين الوصول؟» ويشارك لا لإيمانه بالانتصار ولكن لإبقاء الشعلة قائمة، وللتحفّز دوماً، ولأن اليأس جمود وانكسار واندثار.

كيف يمكن أن تكون علاقة المثقف بالحركات والتيارات؟

علاقة المثقّف بالحركات والتيّارات، المؤمن بأهدافها، يفترض أن تكون علاقة نقدية. أذكر في بيروت الستينات كنت أمشي في تظاهرة وسألني أحدهم «لوين رايحين بهالمظاهرة؟» فقلت «ما بعرف». بعد قليل توقّفت وسألت نفسي هذا السؤال «إلى أين؟» وكيف أمشي دون أن أعرف «إلى أين؟». ولكن

المشكلة، مشكلة النقد مع هذه الحركات والتيارات أنها تؤخذ على أساس تشكيك وشقّ للصفّ إلى آخر المعزوفة. ورغم ذلك على المرء أن يحافظ على العلاقات النقدية بذاته والآخر والأفكار. وهنا سرّ الإبداع والتطوّر والتجاوز في رأيي.

هل تعتبر نفسك روائياً يكتب أدباً خاصاً هو أدب الاغتراب شكلاً ومضموناً؟

أظنّ أنه كان دائماً من طموحاتي أن أكتب أدباً خاصّاً فريداً ليس من منطلق الولع بالغرابة بحدّ ذاتها، بل انطلاقاً من هاجس ورؤية خاصّة بأن الإنسان يعاني الاغتراب في علاقته بالمجتمع والسلطةِ والمؤسسات الاجتماعية. في شبكة هذه العلاقات يتحوّل الإنسان إلى كائن عاجز، وبسبب عجزه يصبح من مهمّته أن يسلك طريق تغيير الواقع والأنظمة السائدة بدلاً من الخضوع أو الهرب. بهذا يصبح في كتاباتي إنساناً مكافحاً للتغلب على اغترابه.

والشكل، كما أراه وأسعى إليه، ينبثق عفوياً من تجارب الاغتراب والكفاح للتغلّب عليه، فأرفض أيّ شكل جاهز مسبقاً.

هل تعتبرها ـ رواياتك ـ تأكيداً لمرحلة ما، توثيقاً لمعايناتها، أو تطوراً يخضع لرؤية معينة؟

إنها توثيق وتجاوز في آن، باعتبار أن المعاناة الإنسانية في لحظة تاريخية ما متّصلة بالتجارب الإنسانية التاريخية والعامّة. من هنا اهتمامي بربط توثيق الأحداث والتجارب بالرموز والمعاني الكبرى. ثم إن توثيقي للأحداث واختياري للرموز متّصلان

برؤيتي الخاصّة. لا أسمّي هذه العملية خضوعاً لرؤية معينة، فهي رؤية منفتحة نقدية مرنة متسامحة (على ما أظن).

لطالما وُفِّقت في استعمال الرمز في أعمالك الروائية، أي رمز ترسمه اليوم ويمكن إسقاطه تالياً على الواقع العربي؟ وهل من جدوى بعد في استعمال الرمز؟

أعتقد أن كلّ عمل أدبي يحمل رمزه معه. الرمز أهم عناصر الإبداع لأنه دائماً في حاجة إلى إطار فنّيّ لكلّ عمل. إطار ومناخ. وهو ضروري لتتحرّك في داخله حتّى لا يكون تحرّكك عبثياً كلّياً في أيّ اتجاه. وتحافظ على حريتك وتحدّد معالمَ توجّهك. الرمز يعطيك معرفة بالتجربة كما يضيف إلى الجانب الفنّي في العمل الروائي. الرمز يربط الخصوصية بالشيء العامّ. هو تعميق لفهمنا التجربة الإنسانية، وفنياً هو جمالية إيحائية وأبعاد.

أي رمز يشغلك؟

حين أكتب رواية ينبع الرمز من هذه التجربة. لا أفكر في رمز معيّن. حين أكتب عن التجربة تراها تعبر عن نفسها في شكل رمز معيّن يحث القارىء على البحث والتفتيش.

ما هي المنطلقات والمرتكزات النقدية التي بنيت عليها في كتابك «المجتمع العربي المعاصر»؟

استندت في منهجي الاجتماعي التحليلي النقدي للمجتمع العربي إلى عدد من المقولات المتداخلة، أستطيع هنا أن أذكر منها ما يلي:

- أرى أن المجتمع تسوده حالة من الاغتراب مستعصية، تتجلّى خاصّة في غياب المجتمع المدني ورسوخ التبعيّة الشاملة والأبوية في العائلة كما في المؤسسات الاجتماعية الأخرى، وإخضاع الإنسان وتدجينه وحرمانه من حقوقه الأساسية.
- أشدّد على التناقضات الاجتماعية بدلاً من التشديد على التوازن والانسجام، وعلى أن التاريخ صراع بين قوى تملك مصالح مختلفة ومتناقضة.
- أحلّل الظواهر في أُطُرها التاريخية والاجتماعية، وليس خارج المجتمع والتاريخ.
- أحاول أن أجمع بين الموضوعية والدقّة والنزاهة والتمسّك بمبادىء وأهداف إنسانية تتّصل خاصّة بمسألتَي الحرّية والعدالة، وأرى أنها تعود بالخير على المجتمع والإنسان.

تنهي كتابك «المجتمع العربي المعاصر» بالدعوة إلى الثورة، أما زلت عند رأيك؟ وأي بديل؟

ما زلت أؤمن بضرورة قيام ثورة شاملة كي يتمكّن المجتمع العربي من تحقيق أهداف ما اصطلحنا على تسميته بالنهضة منذ قرن ونصف، ولكنني أعرف أن الواقع السائد لا تتوافر فيه العوامل والأوضاع الموضوعية والذاتية التي تؤدي إلى قيام الثورة ونجاحها، كما نريدها، ودون أن تتحول إلى حرب أهلية. وأهم ما يمنع حصول ثورة في المجتمع العربي في الوقت الراهن، وربّما لزمن طويل، أزمة غياب المجتمع المدني. البديل، إذن، هو المساهمة في خلق وعي جديد لمشكلات المجتمع الرئيسة وسبل التغلّب عليها، فتنشأ حركة تتمكّن من مهمّات الثورة الشاملة.

ركزت على قضية الاغتراب في معالجتك لواقع المجتمع العربي المعاصر، أهي المشكلة الأساس، واستطرادا أية إشكالية لدى المثقّف المغترب؟ وهل من دور ممكن للمثقّف العربي في الغرب؟

الاغتراب سمة رئيسية في واقع المجتمع العربي المعاصر، إذ إن الأنظمة والمؤسّسات السائدة أحالت الإنسان إلى كائن عاجز لا قدرة له على صنع مستقبله والتأثير في الواقع. الشعب عاجز ومهمّش تسيطر عليه الدولة والمؤسّسات بدل أن يسيطر عليها. يعمل في خدمتها ولا تعمل في خدمته، وبين أهمّ مظاهر الاغتراب في الوقت الحاضر غياب المجتمع المدني الذي يكثر الحديث عنه، دون أن نتمكّن من استحضاره وترسيخه.

والمثقّف الذي يقف إلى جانب الشعب عاجز ومهمّش هو أيضاً، فيخضع أو يلجأ للنفي الذاتي بدل أن يعمل على تغيير الواقع. والمثقف المنفيّ في الغرب يمكنه أن يكتب بحرّية، ويسهم من خلال منهجه النقدي في خلق وعي جديد ومضاد للثقافة السائدة، وأن يعمل على تغيير صورة العربي في المجتمعات التي لجأ إليها.

رافقت في مسيرتك الفترة الذهبية لنشوء الحركة الشعرية والروائية الحديثة في لبنان. كيف ترى تلك المرحلة؟

أعتقد أن مرحلة تكوّن وعيي الأدبي وفترة كتابة الرواية والنضج الأدبي تلك فترة زمنية مهمة أغنت الكتابة الأدبية. ورافقت الأزمات السياسية والاجتماعية كتابات إبداعية وهواجس

جديدة لها علاقة بهذا الواقع. لم تكن تلك الفترة فترة إحباط بل تطلّع. كان هناك إحساس بعد الاستقلال وتطلّعات صادقة وقوية لبناء المجتمع والنظام. ولم نصل إلى مرحلة الفشل في خلق المجتمع والواقع الجديد. كان إحساس الإحباط يمرّ ولكن لم يخب الأمل في التجربة. وكان الحلم ممكن التحقيق. ويمكن التغلّب على المصاعب وأن ينشأ نظام جديد وعلاقات جديدة. كانت فترة عنيفة جداً. في ١٩٦٧ كان الفشل ولم يقض على الحلم. في ١٩٦٧ انهار المسرح الذي كنت تعتقد أنك تلعب دوراً مهمًّا فوق خشبته ولكن لم ينته الدور. نزل الدور من المنصّة إلى الجمهور حين انهار المسرح. ورحنا نشارك الناس على الأرض في التحرك والتنظيم وفي صلب الممارسة. في بداية السبعينات انهار الحلم تماماً وبدأ الإحباط. وأرد ذلك إلى:

١ ـ تحوّلت الثورة الشعبية إلى نظام، وانقادت إلى معارك ومشاكل.

٢ ـ المال والنفط. إذ بدأت عملية السيطرة على المؤسّسات والثقافة من خلال الحكم العسكري، أو من إغراءات النفط والمال. وكان هناك التغيير الثوري هو المفهوم ـ المحور، وأصبح مفهوم التنمية الاقتصادية هو البديل. والمؤسّسات التي تملك النفط والمال صار لها التأثير والسيطرة. ولمّا انتقلت الثقافة إلى الخارج لحقها أيضاً سيف القمع والإغراء. هذه الفترة أهمّيّتها في رأيي في الإحساس بالقدرة على تحقيق الأحلام والمشاركة. ولا ننسَ أيضاً أن حرب لبنان أثّرت كثيراً في سيادة حالة الإحباط في العالم العربي.

شاركت وساهمت في تيار مجلة «شعر» وفي مجلة «مواقف» وتفاعلت مع تيارات الحداثة الأدبية والفكرية. كيف تنظر إلى الدور؟ وكيف تقيّمه؟

«الآداب» كانت مجلّة الانفتاح على العالم العربي في إطار الحركة القومية والتحرّر القومي. مجلّة «شعر» استمرار لفكرة الحداثة والمعركة بين القديم والجديد، وكذلك الأمر في مصر. ولا نستطيع أن نغمط دور طه حسين ولطفي السيّد والطهطاوي. تيّار الحداثة الليبرالية عبّرت عنه في العالم العربي: مجلّة «شعر»، وطه حسين، و«أبوللو». مجلّة «شعر» مثّلت هذا الاتجاه الذي يشدّد على الحرّية وإرادة التحرّر من التزمّت الشعري العربي دون الانفصال، والعمل على إرساء تقاليد جديدة. ولم يكن هناك اتجاه واحد ضمن «شعر» وخاصّة مفهوم الحداثة الاجتماعية والسياسية. هذه الأدوار المختلفة، والتي لا يراها القيّمون أنها متكاملة، هي جوهر متكامل. وأعتقد أن في ذلك خطأً لم يقدر أن يتعالى عليه أصحاب الشأن، وهو اختلاف المفاهيم. أما مجلّة «مواقف» فجاءت بعد حرب ١٩٦٧ وهي تمثّل الخروج من هذا الصراع، أي التحرير القومي، إلى تغيير المجتمع وأخذت بعداً ليس سياسياً بحتاً أو مجرّد بعد أدبي، بل هو أيضاً اجتماعي. ومع «مواقف» بدأت تدخل أكثر قصّة الشعب والعدالة الاجتماعية، ودور المثقّف في تغيير الواقع.

هل ترى، حليم بركات، أن الرواية أصبحت ديوان العرب، وكان الشعر ديوانهم؟

أعتقد أن ما تقوله صحيح. ولكنّ الشعر ما زال المجال

الحيوي للعربي يعبّر به عن نفسه ومن خلاله. بدأت تنتشر الرواية أكثر من الشعر في العالم العربي. ولهذا سبب في الواقع الذي نعيشه ـ كل هذه التطوّرات والتحوّلات غدت اجتماعية شاملة في العصر، وليست فردية أو مجرّد إحباطات داخلية. كما أن التحرر شأن مجتمعي وليس عملاً فردياً. وتالياً اقتضى ذلك فهماً أكثر للنفس الإنسانية في الواقع الاجتماعي الذي تتحرّك فيه. وهناك عامل آخر، وهو أن الطبقة الوسطى تركّز على غير الشعر في هذا المجال. النخبة تهتمّ بالشعر. الرواية تتناول المشكلة وتصوّرها على صعيد المجتمع، تصوّر الصراع المجتمعي والسياسي بشموله، تتجاوز قدرة الشاعر على الإحاطة والقيام بذلك. هذا مع الانتباه لخلفية التجارب لدى الكاتب والشاعر.

أليس هناك شمولية لدى الشاعر؟

عند الشعراء الكبار يمكن أن تتوافر الشمولية والقدرة. ولكنّ وصف الواقع يجعلك تصف العائلة، المجتمع، الدين، التحوّلات الخ. وهناك حاجة لمعرفة الواقع وعلاقته بالمشاكل والأزمات التي نعاني.

أيّة علاقة للرواية بالتراث؟

الرواية ليس لها تراث روائي. الرواية كما تعرف شكل حديث في الأدب العربي. وكنت أشعر في السابق أن الرواية محظوظة، إذ لا نقاش ولا جدل حول الشكل مثل النقاش حول الشكل في الشعر والخروج عن التقليد والأوزان. لم تكن هذه المشكلة مع الرواية. لذلك كان مجال الأختيار بدون

نقد. بدأ الاحساس بالتراث ليس عبر الشكل بل المضمون والتجربة والمحتوى. الرواية عندنا لم تكن مقبولة أدبياً لأسباب كثيرة.

مع أن في التراث بذوراً قصصية؟

هذا صحيح، ولكن مجرّد ملامح وأشكال خفيفة.

ألف ليلة وليلة؟

ألف ليلة وليلة لم تكن لها علاقة بالنخبة ولم تكن تُدرس. المشكلة كانت مع الشعر. في روايتي «الرحيل بين السهم والوتر» أعدت قراءة ألف ليلة وليلة، وأدخلت بعض الأجزاء في متن الرواية. وأعتقد أن هناك حاجة للروائي أن يتحرّر من الشكل الروائي كما يحاول الشاعر أن يتخلص من التقليد. والروائي العربي اليوم يكتشف تراثه والسرد نابع من حاجة للتحرّر من الغرب (التهديد الثقافي). وأيضاً ربط هذا الأمر بتراث الهويّة المهدّدة ثقافياً وليس بالتقليد كتقليد. ورغم ذلك هناك استفادة، وكيف يمكن أن تكون هذه الاستفادة مباشرة أو إبداعية حرّة أو غير مباشرة. في هذه المرحلة أعتقد أنها تكون مباشرة ويمكن تالياً أن تحصل انتفاضة وتغيير.

ولكنّي في الخمس السنوات الأخيرة لاحظت مشكلة بدأت تتكوّن في ماهيّة الرواية. وأصبح في النقد مفهوم حول أشكال معيّنة، وعلى أساسها يحدّد النصّ أنه رواية أو لا رواية. بدأ للرواية تراث، وهذا التراث جعل بعض النقّاد ينسج من خلال ما يفهمه ويقرر تالياً أن النصّ يتمتّع بمقوّمات الرواية. أعتقد أن في

ذلك خطراً، إذ يحدّ من حرّية الكاتب الروائي، لأن الروائي المبدع لا يقبل أن تكون له أشكال وقوالب جاهزة.

ما مفهومك، حليم بركات، للشكل الروائي؟

لا شكل جاهز، الكتابة، السرد، الرواية تتناول التجربة الإنسانية في كل أبعادها. والكتابة حول ذلك يمكن أن تتخذ أشكالاً وصوراً وأبعاداً مختلفة. وكما لا أريد أن أجزّىء المعرفة لا أريد أن أضع حواجز في الكتابة بين الشعر أو الرواية. الكتابة تستفيد من هنا وهناك. وتكسير الحواجز مهمّ جداً بين أنواع الأدب والفنون.

تيار الرواية الفرنسية الحديثة يصل إلى إلغاء التنوع أو الشكل لصالح النصّ أو الكتابة.

هذا شكل أيضاً ويمكن أن يحكم عليه بأنه جيد أو غير جيد. ويترك الأمر والحرّيّة للكاتب في الكتابة، وفي أن يسمّي ذلك رواية أو غيرها. ورأيي أن التجربة الإبداعية تفرض الشكل. العفوية تفرض الشكل. ويبقى هناك تقنيات. التداعي النفسي - الفلاش باك. والروائي، من المهمّ أن يطّلع على هذه التقنيات ولكن يستفيد منها بشكل غير مباشر بعد أن يهضمها.

ما رأيك في الرواية العربية المعاصرة؟ وكيف ترى آفاقها؟

في الحقيقة أحضّر كتاباً عن الرواية العربية والواقع الاجتماعي في الرواية العربية. وأربط في هذا الكتاب الواقع والرؤية الاجتماعية. هل هناك تناقض وصراع؟ حالة انسجام

وتكامل ووفاق؟ المفاهيم السائدة في العمل الروائي. مفهوم الكاتب للحرّيّة والموت والطبقة والدين والعائلة والمرأة. وأخيراً الشكل الفنّي وكيف تمّ الدمج مع الرؤية والمفاهيم. وقمت بتحليل روايات عربية قديمة وحديثة. الرواية العربية اليوم أهمّيّتها من ذاتها. والتجربة العربية في هذا المجال مهمّة جداً. والعالم، حتّى الآن، لم يهتم بها كما ينبغي. وأنا متأكّد أنها ستلاقي الاهتمام العالمي بها عبر ترجمات ونقلٍ إلى لغات جديدة وما تحمل في ذاتها وليس لكونها مصدراً للمعلومات في العالم العربي، كما حدث لأدب أميركا اللاتينية.

كيف ترى الاتجاهات الروائية السائدة في الغرب اليوم وأنت تتابع وتقيم في الولايات المتحدة؟

أعتقد أن الرواية الغربية تتأثّر أكثر، ويوماً بعد يوم، بما يطلبه القارىء. الكاتب الروائي الأميركي يتأثّر كثيراً بما يريده القارىء. وهناك عملية أدوار ومراحل. والتسويق مهمّ جداً في العملية؛ لذلك صار دور الكاتب مرتبطاً بِدَوْر النشر. ودور الناشر مرتبط بدور الناقد المرتبط بحركة السوق. الرواية الغربية تستطيع تحليلها اجتماعياً أكثر من الرواية العربية لأنها صارت جزءاً من النظام. ولا تستطيع أن تركز على تفاعل الكاتب ـ القارىء، وهناك النشر والتسويق والوكيل. وفي المواضيع لا قضايا كبيرة في العالم الغربي كما في معاناة الإنسان في العالم الثالث. الأميركي يشعر أنه وصل إلى المجتمع الذي يريده. ليس هناك أدب تجاوزي. هناك أزمات فردية في مسألة الحرّيّة. ليس لدى الأميركي اليوم إحساس بقضية كبرى للتغيير والتعبير عن الواقع.

وماذا عن أدب الزنوجة والمرأة؟

في أدب الزنوجة قضايا كبرى وفي أدب المرأة، ربّما. والأميركي عنده إحساس بقضايا كبرى ولكنّها غير موجودة. التجارب الروائية في أميركا اللاتينية أهم وأعمق وأصدق. وأعتقد أن الرواية العربية إذا استطاعت أن تصل عالمياً يمكن أن تضيء وتعالج القضايا الكبرى. ولأن الغرب لا قضايا كبرى لديه تركزت تجربته في الفترة الأخيرة على الشكل الفنّي، ومعظم حديثه يدور على الشكل الفنّي، والتجريب والاختبار.

أيّة خدمة أدّتها لك الإقامة البعيدة؟ وكيف ترى الوطن من بعيد؟

عدا الاطمئنان المهني، وفّرت لي الإقامة البعيدة القدرة على الكتابة، متحرراً من الخوف وهيمنة السلطة، فترسّخ منهجي النقدي، وفّرت لي كذلك التحرّر من المحلّيةْ والانفعال بالأحداث اليومية وأصبح في إمكاني أن أنظر إلى المجتمع العربي ككل، فأهتمّ بالمغرب كما أهتمّ بالمشرق، وبالجنوب كما بالشمال، وأن أحلّل الأمور من موقع عامّ، وأراها في صورتها الأعمّ وليس من موقع أي نظام أو حزب أو جماعة أو قضيّة ضيقة. كما وفّرت التفاعل الحرّ مع الحضارات الأخرى، وزادت تمسّكي بهويّتي وسعيي إلى جذوري دون انغلاق.

◊ ◊ ◊

ولد الدكتور حليم بركات في الكفرون ـ سوريا عام ١٩٣٣ وانتقل إلى بيروت حيث نشأ ونهل من أجواء الثقافة والحرية. ونال الماجستير في علم

الاجتماع من الجامعة الأميركية عام ١٩٦٠. وفي ١٩٦٦ نال شهادة الدكتوراه في علم النفس من جامعة متشيغان في الولايات المتحدة ـ آن اربو. عمل أستاذاً وباحثاً في الجامعة الأميركية في بيروت والجامعة اللبنانية وجامعة هارفرد وجامعة جورجتاون ـ واشنطن حيث لا يزال.

وصدر له:

- القمم الخضراء، (رواية) ١٩٥٦، جائزة سليمان المدرس.
- الصمت والمطر، (مجموعة قصص)، بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٥٨ ترجم بعض هذه القصص إلى الفرنسية والإنكليزية والألمانية.
- ستة أيام، (رواية) بيروت، دار مجلة شعر، ١٩٦١.
- النازحون: اقتلاع ونفي، (دراسة اجتماعية علمية)، بيروت، ١٩٦٨.
- عودة الطائر إلى البحر، (رواية) بيروت، دار النهار، ١٩٦٩ ترجمت إلى الإنكليزية واليابانية والفرنسية.
- الرحيل بين السهم والوتر، (رواية)، بيروت، ١٩٧٩.
- المجتمع العربي المعاصر، بحث استطلاعي اجتماعي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٤.
- طائر الحوم، (رواية)، ١٩٨٨.
- حرب الخليج، خطوط في الرمل والزمن (يوميات من جوف الآلة)، بيروت، ١٩٩٢.
- إنانا والنهر، (رواية) بيروت، دار الاداب ١٩٩٥.

ريمون جبارة

لما دخلنا إلى منزله كان الباب مفتوحاً، ولما غادرنا بقي كذلك وسيبقى ما بقيت عادات أهل القرى تبحر في طبيعتها والأصالة. يسكنونها فتسكنهم. وهو في مكانه، والعصا إلى جانبه ترتمي مثلما ترتمي قريته (قرنة شهوان) بوداعة فوق البحر والوادي. وبين بابه المفتوح (الحنان) وجسده المتهالك (الواقع) والجذوة المشتعلة في ذاته (القلق) مسافة صغيرة لتعبر القرية والأشياء والآخرين. قلبه على طرف لسانه لصدقه، ولا يعكّره سوى القلق، وهبوب الرغائب. قلق الفنّان وتقلّبه على جمر الحالات والأشياء والأسئلة. وفي معاناته الغارقة مع الحرّية في أصعب معانيها، في الضرورة الجسدية، وقيود المرض والألم. وهو المجرِّب والخبير والعتيق. في الحركة الفكرية المجرّدة الكبرى يبدع فناً ويقدح شرارة الإبداع. فأية مفارقة قاسية على

الاحتمال، وأيّ التباس متناقض رهيب؟ وحين تغادر تحسّ أنه ترك بعضاً من جذوته المشتعلة بين يديك وأنك حصلت على أكثر من الأسئلة والكلمات.

وتتأكّد أن المسرح قدر مقصود لدى ريمون جبارة. وأنه مصمّم، رغم كلّ شيء، على تحريك الضمائر وهزّها، وعلى زرع القلق في نفوس مشاهديه.

ريمون جبارة بحدِّيَّته وصداميته وأيضاً بقساوته وحنانه يتحدّث، ويرمي كلماته ضربات وجملة طلقات تُضحك من شدة طراوتها الساخرة، وأحكامها على الموصوف. ولعلّها تُبكي في آن، من فرط مرارتها القاسية. وحيث تشتدّ اللحظة وتثقل بوطأتها يدخل الصمت ليغرق العينين في بصة الجمر المتألّم. وفي «نصفه الجسدي يعيش قلق الحرية الجسدية». ويحلم «بالطيران».

ويشدّد «أنا أغنّي وجعي. ومسرحياتي هي حياتي وهواجسي وأفكاري التي كتبتها ثم مسرحتها».

فنّان يبدع نفسه عميقاً وبحسّ إنساني مسرحي ساخر. وحين تبلغ الأشياء مداها يغرق في صمت دامع. اللقاء معه تميّز بأسئلة عدّة ولكنه التهمها كحبّات عنقود العنب سريعاً، ولم تنزل السيكارة من بين أصابعه برغم أوامر الأطباء والرجل لديه «مشكلة مع نظام الوجود والعلاقات والكليات». أما الأجوبة فحادةّ ثاقبة لا يخفت صداها إلا حين يتجوهر الصوت ويتمّ الحضور، و «ينجو بالخشبة في البحر الكبير».

ريمون جبارة، ماذا تتذكر من صور طفولتك التي تشكل بدايات علاقتك بالمسرح؟

منذ بداية وعيي لطفولتي أفكّر بالمسرح، وأنشغل بصوره

ومشاهده. والبداية كانت من خلال التمثيل في الأعياد والمناسبات الدينية مثل زيّاح القربان وغيره. يأخذوننا أطفالاً صغاراً ويلبسوننا ثياب الملائكة. وأذكر مرّة أنهم شدّوا الرباط على رأسي وكتفي ليركب الجناحان، ممّا سبب لي وجعاً في الرأس قوياً. ولا أعتقد أنني انوجعت كما انوجعت وأنا في دور الملاك وثيابه؛ وآمل أن لا تكون مهنة الملاك موجعة إلى هذه الدرجة. المهمّ، كان في قريتنا مؤلّف مسرحي اسمه قيصر الزغبي ولديه مسرحيات مقتبسة ومؤلّفة. وكان مختار الضيعة هو المخرج لهذه المسرحيات. أوّل مسرحية شاركت فيها كانت لقيصر الزغبي ومن إخراج المختار وكان معي دور هو جملة واحدة. وكلّفتني هذه الجملة ثلاثة أشهر من الكناسة والشطف والتدريب والعمل في المسرح. وكانت المسرحية تقدَّم وتمثَّل لليلة واحدة. والأحلى من ذلك يوم المسرحية أن الممثّل الذي هو قبلي نسي جملته فطارت جملتي. في سنة ١٩٦٠ التحقت بفرق مهرجانات بعلبك مع منير أبو دبس ورضا خوري. ثم انتقلت وعملت ومخرجين مثل أنطوان ملتقى ويرج فازليان. ومن التمثيل إلى الكتابة والتأليف والإخراج والمسرح بأنواعه ومضامينه وجوانبه.

ريمون جبارة، الممثل والكاتب المسرحي والمخرج ورئيس مجلس إدارة التلفزيون سابقاً، أين تجد نفسك تماماً؟

في التمثيل. الممثّل يطغى لديّ على المؤلّف والمخرج. التمثيل شغفي الأول وهواي الأصعب. وأحسّ وأنا أقوم بدورٍ ما بنشوة غريبة، بلذّة العطاء، بنكهة التحوّل.

أفضل دور لك ممثلاً؟

«كريون» في «انتيغونا» و «ريتشارد الثالث».

حين انتقلت إلى الإخراج من مثّل أدوارك؟

غالباً، الفنان كميل سلامة.

إلى من تتوجه في مسرحك؟

ليس لديّ هدف أصيبه، ولا كرة أرميها. بل أقول مسرحي كما هو حال الشاعر والقصيدة. مسرحي طالع من الهمّ الإنساني. الإنسان الحسّاس يلتقي معي، المثقّف غالباً لا يلتقي.

الأشكال أو الهوّة بين مسرحك والناس بمعنى التجاوب الواسع، في رأيك مردّه إلى حدّة انعكاس الواقع فيه ـ أي الناس لا يحبون صورتهم كما تظهرها في مسرحك، أو إلى حدة النزعة التغييرية فيه؟

البعض تضايق من هذا المسرح لأنه يعكس ويقول الحقيقة. في «زرادشت صار كلباً» نقلت الذي عانيناه. ألَمْ يذلّنا الحاجز ومسؤول المنطقة والجوع والخوف والحرب؟ الذي خلق الإشكال الذي تحدثت عنه أو سوء التفاهم بين مسرحي والجمهور هو الرائج من الفنون. أغلب الجمهور يذهب إلى المسرح وبه الذهنية والعادة أنه سيكون أمام حلقة تلفزيونية لأبي ملحم أو أنطوان غندور. أو كمن يقرأ سارتر ونيّته مجلة فنية خفيفة. كل فنّ يجب أن يحرّك الضمائر أو يهزّها أو لا يكون. وهذا جوهر مهمّة الفنون والثقافة. المسرح ليس حبة أسبيرين ولا بنادول. يجب أن يحرّك ويغير أشياء في داخل الإنسان. مسرحي إذا لم يفهمه

الناس فلن ينسوه. وهذا يذكّرني بحادثة لي في الحرب إذ دعوت مسؤول المنطقة الحزبي إلى حفلة الافتتاح لإحدى مسرحياتي. وتعرف المسؤول الحزبي «شو مهم بالحرب» فهو الله والقاضي والجلاّد. بعد أسبوع التقيته فبادرني «والله يا أستاذ ما فهمت من مسرحيتك شي ولكن على أسبوع ما قدرت نام، قلّقتني». فقلت: «هذا المطلوب». بالفنّ يرتمي الإنسان ولا يسأل ويترك للأشياء أن تلعب لعبتها.

في رأيك ما وجه أزمة المسرح اليوم، أزمة نص أم هوية أم إبداع؟

لا دخل لأزمة المسرح في الإبداع، ورأيي أن الأزمة عابرة ومردّها إلى التدنّي والهبوط في مستوى كلّ شيء في الحرب. والمخرج العاجز هو الذي يقول إن هناك أزمة نصّ. «شو خلصوا المسرحيين العالميين؟». أنا أضحك حين أسمع هذه الكليشيه الصدئة: أزمة نصّ. الإخراج هو كتابة ثانية للنصّ. رؤية جديدة. وهناك عاجزون من نوع آخر يقولون إن لا نصّ عربياً، ما يذكرني بالدكنجي الحقير الذي يقول إذا سألته عن الرز «والله مقطوع»... لأنه هو ما عنده منه ليبيع. وفي معهد الفنون طلاب يكتبون نصوصاً ويجيدون. أما القول بأزمة نصّ وأزمة هوية وإلى آخره فهذا كلام هروبي لا يوصل إلى شيء.

أنت من الجيل المؤسس في المسرح وفي وسط ما آل إليه المسرح اللبناني، ما ردّك؟

هذا يحصل في العالم كله في نيويورك وباريس ولندن. هناك مسرح تجاري يلاقي الإقبال والجمهور، ومسرح هادف

وتجريبي لا تجد أحداً فيه. هذه المرحلة عابرة لا تدوم ولو أكل الرديء الجيّد. المهمّ أن لا ييأس المسرحيون الأصليون لأن الخوف الكبير أن ييأسوا.

بعض المسرحيين من جيل الرواد تنازلوا وبرروا ذلك بالعيش والضرورة، إلى أي حد ترى الصواب في هذا الموقف؟

المشكلة المعيشية صعبة وضاغطة. وأنا في أزمة مع عائلتي من هذا النوع وأعاني. عائلتي تعرف ما يُكْتَبُ عنّي من نقد جيد وتقدير، ولكن المشكلة المعيشية خانقة وتزداد والظروف تصعب. ولا أستطيع التعليق بأكثر.

هل يمكن القول إن لنا مسرحاً لبنانياً يحمل هويّته وذاتيته الخاصّة؟

ما دام المبدع لبنانياً فهناك مسرح لبناني. أما الذين يدعون إلى المهرجانات والمؤتمرات ويصرّحون وينفون ويؤكّدون أن لا مسرح عربياً فلا أعرف ماذا يقصدون؟ هل يجب أن يقدّم المسرح في خيمة حتّى يصير عربياً؟ وماذا يريدون؟ مسرحاً صينياً. هناك مسرح والمبدعون فيه من جنسيات مختلفة. طبعاً هناك مسرح لبناني ومسرح عربي. ويبقى المسرح اللبناني رائد المسرح العربي وبشهادة المسرحيين العرب.

تكوّن لديك توجّه إلى المسرح الديني، لأي هدف غامرت تحت هذا العنوان: ردّة لنقيض الواقع المفكك في المجتمع اللبناني ـ أم عودة إلى التراث؟ أم طرح لملامح هوية ذاتية تصرح بقوة؟

تقصد مسرحية «شربل».

«شربل» و «محاكمة يسوع».

«شربل» كانت مسرحية تراثية وليست دينية لأن تطويب شربل مهمّة البابا وليست مهمّتي. أما «محاكمة يسوع» فتكلفتها من كنيسة من أجل عالمنا. وأنا أعجبت بشربل، بسيرة الرجل، بالإنسان فيه، ولم يكن في المسرحية أي توجه أو لحظات طائفية. شربل كان يجسّد الطيبة التي فقدناها في الحرب. وعندما طلبت اللجنة منيّ هذه المسرحية تردّدت كثيراً لأنني لست معتاداً هذا النوع. وبصراحة هذه النغمة أنني أعمل مسرحاً دينياً ولدت في المنطقة «الغربية» ـ وبالإذن من بيروت الكبرى ـ من أناس من طائفتي لعلّهم كانوا في حاجة إلى براءة الذمّة. وبراءة الذمّة هذه هي الذلّ بعينه. أنا اشتغلت مسرحاً في «الشرقية» وعالجت واقعي ولم أتعرّض أو أبيّض أو أبخّر...

وهذا المسرح الديني هل ساعدك على تسليط الضوء على المصير الإنساني؟

أنا سلّطت الضوء على الإنسان في «شربل» ورأيت شربل من خلال الشكّ. ولست طوباوياً. أنا علماني. كما أن «محاكمة يسوع» اقتباس للإيطالي دياغو فابري وأعتقد أنها أروع المسرحيات التي عالجت موضوع يسوع وعلاقته بتلاميذه والآخرين. وعلى كلّ حال أنا أفتخر بـ«شربل» و «محاكمة يسوع» كمخرج ومؤلّف. وأستفيد من هذا لأقول إن الأشخاص الأنقياء في الحرب لم ينظر إليهم في منطقتهم بمنظار النقاء. وفي المنطقة الثانية نظر إليهم من خلال الانتماء الطائفي الديني.

في اقتباسك تعيد نسج المكوّنات حتى لكأنك تنتقي الفكرة وتعيد مسرحتها ماحياً الاقتباس؟

مسرحية «قندلفت يصعد إلى السماء» اقتبستها من آرابال: «احتفال بمقتل زنجي». وفي إمكاني طبع نصّي المكتوب ونشره، فهو غير ما كتبه آرابال تماماً. عملية إعادة كتابة. وكنت أعطي للصحافيين النصّين للمقارنة. أكتب المسرحية من جديد، أعيد بعثها. و«صانع الأحلام» مثلاً غريبة كثيراً عن «رجل لامانشا» وكذلك «محاكمة يسوع» في النصّ الأصلي هي محاكمة قضائية وقمت بإدخال شخصيات جديدة وحوّلتها إلى مسرح.

هل تشجّع الترجمة؟

أشجّع الترجمة إذا لم يكن تأليف أو اقتباس. لأن الترجمة المسرحية غير الأدبية. ترجم خليل مطران مسرحيات غير قابلة للتمثيل. لا تُمسرح لأن التركيز كان على الجانب الأدبي. لا يستطيع أي غريب عن المسرح أن يكتب أو يترجم للمسرح. أنا أؤمن أن طالباً في قسم المسرح مبتدئاً يمكنه ترجمة مسرحيات عالمية بطريقة أفضل من أي شاعر أو أديب. والشرط الوحيد هو توافر الحسّ المسرحي. النصّ في المسرح يجب أن يكون على قدّ الفكرة بينما عند الشاعر كلام فائض. بعد الترجمة أنا مع الاقتباس الذي هو وسط الطريق بين الترجمة والتأليف وإلى أن نصل إلى التأليف الخالص. وأعتقد أن هذا السبيل إذا سلكه المؤلف اللبناني أوصله إلى الصحيح.

مَنْ مِنَ المؤلّفين اللبنانيين تعتبره كاتباً مسرحياً؟

سعيد تقي الدين هو رائد المسرحيين، يليه عصام محفوظ،

شكيب خوري، جلال خوري (في بعض أعماله). رفيق علي أحمد، وبول شاوول في مسرحية له نشرت في صحيفة «النهار» ولم تمثّل بعنوان «الساعة خمسي».

نصّك المسرحي لطالما وصف بالرؤية والحساسية العميقة والتنوع والشاعرية، ما النسغ الذي يسقي هذه الأشياء؟

مسرحي مشكلته مع الله. مع نظام الوجود. المشروع الإنساني نفسه. وهذه الأفكار هواجس منذ صغري.. لا أعرف. ربّما تربيتي وضعتني في هذا الاتجاه. ربّما سنوات المرض في طفولتي. حياة الفقر والقهر. طفولتي المعذبة هي بئر عطائي.

الجو الاحتفالي الذي يخترق مشاهدك وفصولك المسرحية ما جذوره لديك؟

هو جوّ ضيعتنا في تعدّد الصور الاجتماعية والطقوسية والاحتفالية والمشهدية. مسرحياً، قمت بإخراج أعمال شارك فيها ٣٠ إلى ٤٠ ممثّلاً، وصولاً إلى مسرحية من شخصين أو ثلاثة. المضمون يفرض الشكل. وأنا أعمد إلى تركيب المشهد بحركة سريعة وخفيفة دون أن يشعر المشاهد. وكلّ شكل يخدم الفكرة مقبول؛ وليس هناك شكل يمكن القول عنه إنه غير مقبول. القصيدة هي التي تخلق شكلها. أجواء الضيعة وحنيني إلى عيد كنيسة قريتنا وإلى ساحة الكنيسة والأعراس والمآتم والمناسبات. منها استقيت صوري الكثيرة. والمبدع يأخذ من الذاكرة الواعية واللاواعية. وليس في المسرح فكر جديد، بل شكل جديد يؤدّي المضمون الفكري. أنا أهتمّ بالشكل، حتى الدين ليس مهماً

عندي بجوهره بل بأشكاله، أشكاله هذه تخلق لي حنيناً غريباً ولا أعرف إلى أين يأخذني. في فترة كنت أريد أن أعمل عاشوراء مسرحياً. وهذا قبل أن يصبح الفنّ من صنع الشيطان. أهتمّ كثيراً بالوجه الوثني للأديان، للطقوس والعادات والتقاليد. وكلّها أشكال تعبيرية لمضامين أفكار تتشابه ولا تختلف كثيراً. في مسرحية «زرادشت صار كلباً» أتذكّر هذه الجملة «كان في مائة إله وما لحّقوا على الناس كيف هلق الله واحد ملحّق على الناس كلها».

إضفاء الشكل المسرحي على مشاكل العصر في رأيك يعبر عن الحداثة على ما يقول برشت، أم التغير في الحساسية هو الذي يؤدي إلى ذلك على ما يقول الناقد المعروف هربرت ريد؟

ما بقي من برشت هو معالجته للمعاناة الإنسانية. الإنسان الذي عنده مشكله مع الله والنظام الأرضي. يعني لا مع الله بخير ولا مع الرئيس أو السيّد بخير. والحداثة تالياً يخلقها مبدع دون تغيير في المواضيع. التغيير ينحصر في الموقف والطريقة والأسلوب وكيفية تطوير القصّة. مثلاً لماذا قصص جرجي زيدان لا تشبه قصص يوسف حبشي الأشقر أو الياس الديري. هناك فارق وتغيير زمني ومكاني وفكري وحساسية مغايرة وجوّ مختلف.

هل من كتابة خاصّة بالمسرح أو كما يقول يونسكو كلّ نص مسرحي مهمّ يحمل في داخله إمكانات إخراجه وكمخرج تجيد الكتابة المسرحية وتبدعها، أيّة علاقة بين الكتابة والإخراج؟

في أحيان كثيرة أكتب المسرحية وأراها تتحرّك أمامي.

أعيشها وأراها. الإخراج عادة لا يأخذ معي وقتاً كبيراً. وهذا يساعدني لأنني في الكتابة والإخراج أملك رؤية شاملة لما يحدث على الخشبة. الكتابة المسرحية تفترض أساساً الحسّ المسرحي والإلمام بالتفاصيل والرؤية الشاملة. لا أؤمن مثلاً بالمسرح الشعري المنظوم. لا أعتبر مسرح شوقي مسرحاً. في حين أعتبر أنسي الحاج قريباً من المسرح لأنه عمل فيه ترجمة واقتباساً. وأشترك في تمارين تمثيلية مع منير أبو دبس، والذي لا يعيش في المسرح من الصعب أن يكتب للمسرح.

هل تبحث عن حقيقة ما في المسرح؟ هل وجدتها وأعليتها في المكان؟ وهل تعتبر أنك قلت كل ما تريده في المسرح؟

أنا في المسرح أطرح همومي. أغني وجعي كالبدوي القديم في الصحراء. ووجعي هذا قد يلتقي مع وجع الآخرين ويحدث التواصل. أما جوابي عن الشقّ الثاني فأنا لا أعتبر أنني قلت كل ما أريده في المسرح. قلت أشياء، حالات، وإذا أعطانا الله العمر أكمل خطواتي وكلامي. أشعر بالظمأ أكثر ممّا أشعر بالارتواء.

إلى أي حد تحس أحياناً أنك باقترابك من الواقع الإنساني والاجتماعي والسياسي تبتعد عن مقتضيات الدراما؟ وأمام متفرج غير مهتم تضطرك الجرأة إلى التصريح بما يوقع أحياناً في الخطابة والمباشرة ويبعد تالياً عن طبيعة المسرح؟

مسرحي مسرح عدواني. مسرح يفصح عن نفسه بقوة، يورّط، والاقتراب من الواقع الإنساني لا يعني بالضرورة ابتعاداً

عن مقتضيات الدراما والسقوط في الخطابة. لا ألجأ في مسرحي إلى الخطابة والمباشرة. ومن فرط صدقه وحيرته لا تعرف وأنت تشاهد العرض «إذا بدنا نضحك أو نبكي». وهذه الكلمة مقتطفة من شهادات النقّاد.

أنت أستاذ في معهد الفنون كيف ترى الجيل المسرحي الشاب الطالع من تجربة الحرب، وكيف تستشرف أفق المسرح في لبنان؟

بحسب ما أرى في معهد الفنون عبر الفرعين أشعر أن هؤلاء الطلاب «معتّرين» مثلنا تماماً. وإنهم أمل المسرح الوحيد بإمكاناتهم الذاتية وحماستهم وحيويتهم بشرط أن يتحصّنوا بالمناعة ولا ينزلقوا في الأعمال التلفزيونية التافهة. أجد فيهم الاختمار والنضج والحسّ الإنساني والمسرحي العميق. وأحزن حين لا أجد أحداً من المهتمّين والمسؤولين «فاضي» وعنده وقت «لطوشتهم» وأفكارهم وأحلامهم.

تملك حساً رافضاً ومتمرداً وحاداً كيف قبلت بالوظيفة، رئيس مجلس إدارة تلفزيون لبنان؟

لا. لا أريد الخوض في غمار هذه التجربة المريرة.

ولكن على أيام إدارتك للتلفزيون لم نلمح التغيير المرجو منك أنت ريمون جباره؟

تَصَوَّر برنامجاً ثقافياً أسبوعياً شاملاً لم ينل إعلاناً واحداً. على كلّ حال لا أريد الخوض في هذ، التجربة.

لما علمت بمرضك شعرت وكأن هذا العجز الذي عبرت عنه في «ذكر النحل» وفي شخصياتك وصدقك في التعبير انتقلا من الروح إلى الجسد، من فضاء المكان إلى الجزء، من الكثرة إلى المفرد؟

مسرحياتي هي حياتي. في «زرادشت صار كلباً» واحد يحكي مع جدّته في السماء يقول: «علمتيني امشي وراسي مرفوع وما قلتيلي إنه ما في بالحياة أبواب وكلها طواق صغيرة». هناك ضريبة يدفعها الصادق. العنفوان في الحياة له ثمنه وله لذّته أيضاً. وطوال حياتي لم أنظر إلى أحد إلا في عينيه. «وقلال الناس اللي بيطّلعوا بعيون بعضن».

هل تعتبر مرضك نقطة تحول بين مسرحين في حياتك؟ وإلى أي حد تغيرت بعد المرض؟

إن شاء الله لا. وأكيد هناك تحوّل إنساني وتغيير في الحياة. فقدت لذّة كلّ شيء وعرفت الذلّ بالحاجة إلى الآخر في كلّ شيء.

أهناك طقوس معينة اعتدت ممارستها في الإخراج؟

هذا شيء خسرته اليوم بسبب وضعي. أشعر بلذّة كبيرة خلال التمارين المسرحية على المسرح وفي الصالة وانتقل بين الممثّلين، أو أقف في مكان لا يرونني فيه. أن أؤدّي الحركة أمام الممثل لأشرح عملياً ما أريده، هذا شيء خسرته ولا أعرف ماذا ربحت.

المجموعة التي عملت معك لطالما اعتبرت أهم نواة مسرحية مختمرة، موهبةً وحضوراً في لبنان، أين هي اليوم؟ واستطراداً إلى أي حد يمكن للفرق الجماعية أن تعيش وتلعب دورها؟

إذا نجح ريمون جبارة فبفضل زملاء كان لهم المساهمة الكبرى والدور الأساسي، من مصمّم الديكور ألفونس فيليبس الألماني الأصل واللبناني الانتماء، إلى الممثّلين رضا خوري ومادونا غازي وكميل سلامة ورفعت طربيه وصلاح مخللاتي ومنير غاوي ورنده الأسمر وغيرهم. أما قصّة الفِرَق الجماعية والتأليف الجماعي فلا أؤمن بالتأليف الجماعي بدون ضابط ومنظّم ومايسترو. ويجب أن يكون مايسترو، وأتحدث عن تجربة لأنني أعتبر نفسي رائد التأليف الجماعي في معهد الفنون، وانطلاقاً من الارتجال. والتأليف الجماعي يحتاج إلى مناخات ومعايشة ظروف واحدة ومعاناة مشتركة وهموم وهواجس واحدة.

بين الحرب والسلام أين أنت؟

بدأت أستشرف أفق السلام. وأؤمن بعد ما كابدناه في هذه الحرب، بعد المعاناة القاسية والصعبة للشعب اللبناني، وبعد أن طاف الجلاد طويلاً فوق رؤوس الضحايا، أؤمن أن حزن الشعب اللبناني وعذابه لن يذهبا سدى. هذه الأشياء ستجعل من الشعب اللبناني شعباً أكثر أصالة، والأصالة تعني الهويّة والتاريخ، وتعني كل شيء. وأتمنّى أن يبدأ تاريخ لبنان الحقيقي منذ فترة الحرب وما بعدها وهذا ما أتصوّره. وليعذرنا في ذلك الفينيقيون وفاتحو الأندلس.

ماذا تقرأ في هذه الأيام؟

أعاني صعوبة القراءة. يفترض أن أكون مرتاحاً جسدياً لأقرأ. وحين أقرأ أشعر بالتعب. وتأخذني أفكار إلى مطارح بعيدة.

من يلفتك من الشعراء اللبنانيين والعرب؟

شعراء مجلّة «شعر» أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، أدونيس، فؤاد رفقه، خليل حاوي، محمود درويش. ومن الشعراء الشباب والمخضرمين محمد علي شمس الدين، بول شاوول، عقل العويط، عبده وازن.

جيلكم لماذا هو مميز؟

لأننا لم نعرف السهولة، تعذّبنا، تعبت أيدينا وحزنت قلوبنا، دخلنا بصدق وخرجنا مجروحين.

أي قلق يستحوذ عليك في هذه الفترة؟

قلق الحرّية الجسدية. أن أعود لأكفي نفسي جسدياً. أعيش اليوم بنصفي الجسدي.

ماذا تحلم؟

أحلم بالطيران والتحليق، وأحبّ التبصير، النسوان شاطرات بالتبصير، أحمل فنجاني وأدور من بيت إلى بيت، التبصير يفتح لي فسحة أمل أو وهم أو بياض.

والمسرح؟

هذه الخشبة أحاول أن أنجو بها في البحر الكبير.

◊ ◊ ◊

«أنا ريمون بن كارلوس جبارة ونجلا الزغبي من قرنة شهوان.
شقيق أسعد وكابي ولولا زوجة سايد كرم وفيولا زوجة جوزف زيتون.
تزوجت المدموازيل منى بولس المشعلاني.

«رزقنا الله ولدين: جمانة متزوجة من مايكل حنا مخلوف، وعمر الذي ما زال عازباً راجياً الله عز وجل أن يوفقه بعروس تكون ابنة غني حرب مهم ووطني.

«(على فوقا) زوجتي من كثرة سعادتها معي صارت شاعرة وبالتعبير الفرنسي.

«ككل البهلان الذين أحبوا الفن المسرحي التحقت بفرقة المسرح الحديث سنة ١٩٦٠ التابعة للجنة مهرجانات بعلبك الدولية والتي كان يديرها منير أبو دبس (يومها كانت سكسوكته سوداء).

«خلال الستينات مثلت مع مخرجين أحترمهم: منير أبو دبس، أنطوان ولطيفة ملتقى، برج فازليان، وشكيب خوري.

«سنة ١٩٧٠ طلع على بالي أن أصير مؤلفاً ومخرجاً (مات والدي وحَرْقَتُهُ أن أكون وزيراً أو زعيماً).

«كتبت وأخرجت:

- «لتمت دسدمونا» (في مسرح مهرجانات بعلبك ـ القنطاري) ثم في مهرجانات دمشق الدولية ١٩٧٠.
- «تحت رعاية زكور» سنة ١٩٧٢ في مسرح مهرجانات بعلبك ثم في مهرجانات شيراز الدولية سنة ١٩٧٣، ممثلة المسرح اللبناني في المهرجان.
- «شربل» سنة ١٩٧٧ لأول مرة في مسرح سيستينا(روما) ثم في مسرح كازينو لبنان.

- «زردشت صار كلباً» سنة ١٩٧٨ في الكابيتول (بيت مري) ومسرح راهبات القلبين الأقدسين (بيروت).
- «محاكمة يسوع» سنة ١٩٨٠ في مسرح كازينو لبنان.
- «قندلفت يصعد إلى السماء»، سنة ١٩٨١ في مسرح «ست إن» طبرجا.
- «دكر النحل» سنة ١٩٨٢ في مسرح كازينو لبنان.
- «صانع الأحلام» سنة ١٩٨٥ في مسرح كازينو لبنان ثم في مهرجانات بغداد المسرحية وفي مهرجانات أيام قرطاجة المسرحية (تونس) حيث نالت الجائزة الأولى (جائزة الإبداع).
- سنة ١٩٨٥ منحتني الحكومة اللبنانية وسام الاستحقاق من رتبة فارس فما عرفت السبب، ورفضت تعليق الوسام وطالبت بالحصان.
- سنة ١٩٨٥ أيضاً منحتني الحكومة الفرنسية وسام الآداب والفنون من رتبة فارس (فانبسطت كثيراً) لأن فرنسا تقدر الفنانين وإن كانوا غُرْبِتِي (من كلمة غريب).

والله لأزعلن منكن كثيراً كثيراً إن ظننتم أن هذه ورقة نعوتي.

ودمتم»

بـدر الحـاج

البـاحـث بـدر الحـاج يقتني الصـورة تـوقـاً وشغفـاً وبحثـاً، وصولاً إلى قراءة الماضي وفهم الحاضر واستكشاف المستقبل. علاقته بالصورة التي تقرأ التاريخ وتشهد للذاكرة وتضيء أفق اللحظة. وهو لا يألو جهداً أن يطير إلى الصين خلف صورة غير مكتشفة بعد. أو أن يعبث بصندوق الفرجة لـِ «يشيل» منه ما تعجز عنه المرويات أو يعفي عنه النسيان. قصة بدر الحاج مع الصورة لا يمكن اختصارها في بُعد واحد. عالم شاسع يتوارى خلف الصورة وباحث يجدّ ويسعى ويكتشف. هل يترك بدر الحاج الضوء والظل والعين، ولربما غمزت العدسة في الظلمة وفتحة النور لحظة كبيرة، هل يتركها تفوت وهي جزء من بدايات تاريخنا وأرضنا في اللقاء الأول البكر مع الصورة؟ أحسب أن بدر الحاج يبحث في الصورة عن تاريخنا المرئي وأيضاً عن روح المدن.

لذلك مغامرته كبيرة، ولكل ذلك يظل يدهشنا حين يتناول من خزانته صورة تكاد من فرط حقيقتها أن لا نصدق سوى أنها خيال أو وهم. ولكن أمام شغفه... ندرك أننا أمام همّ وقضية مؤدّاها كيف نوثّق لمنطقة في التاريخ المروي بالصورة لحظاتها الأولى وارتعاشاتها البكر أمام العدسة والعيون الملونة.

كيف أتيت إلى الصورة؟ أيّ طريق سلكت؟

في سنة ١٩٧٨ كنت أقيم في لندن وذات صباح دخلت صالة كريستيز للمزاد ورأيت عشرات الألبومات لصور تعود إلى القرن الماضي معروضة للبيع. والصور تغطّي مختلف مناطق العالم. اشتريت دليل المبيع وفتشت عن صور لبلاد الشام. وأذكر أنني وجدت في أحد الألبومات صور طريفة، جميلة، ورومانسية. عن مدن تغيرت كبيروت والقدس ودمشق. صور مرقّمة وموقّعة من قبل المصوّرين. كانت تلك بدايتي وبعدها صرت أتابع مختلف المزاد وأشتري ما يظهر من صور لبلادنا في الأسواق الأوروبية والأميركية. اهتمامي بدأ بالهولي ـ لاند الأراضي المقدسة). وتطوّر بعد دراستي بدايات التصوير الشمسي في المنطقة. وبدأت أقرأ عن هذه البدايات في القرن ١٩ لكون تلك الفترة هي التي انفتحت بداياتها أمام السيّاح والحجّاج والدبلوماسيين وأيضاً شهدت تطورات تقنية في فن التصوير.

كلّ ذلك قادني إلى تتبّع ودراسة نشاط المصوّرين الشمسيين في المنطقة وتتبّع أخبارهم وجولاتهم. بونفيس الفرنسي مع الحملة الفرنسية وإنشائه استديو في بيروت. إسحق الإنكليزي في القدس وغيرهما.

تذكر بونفيس كثيراً في هذا المجال؟

بونفيس من أبرز المصوّرين الذين نشطوا في مصر وسوريا، غزير الإنتاج. وثّق المنطقة بآلاف الصور التي كانت تباع في الفنادق. بدأ العمل في أواسط الستينات متخذاً من بيروت مقرًّا له، واستمرّ حتى مطلع القرن الحالي عندما باع ابنه أدريان الاستديو إلى المصور إبراهام غيراغوسيان. وثّق بونفيس المنطقة وعاش مع زوجته ليدي والتي كانت أول امرأة تصوّر في بلادنا. وقد تعاطى بونفيس الصورة بشكل تجاري مكثّف. وهناك معلومات مستفيضة عنه جمعها وواظب على دراستها عدة سنوات الصديق فؤاد دباس.

ما هي نظرتك إلى الصورة بعدما خبرت؟

الصورة نوعان: طوبوغرافية وأثنية (أشخاص)، وفي النوعين يبرز التاريخي والجمالي. هناك صورة التقطها فرنسيس بدفورد سنة ١٨٦٢ لعبد القادر الجزائري في دمشق وهي صورة جميلة. وهناك صورة طوبوغرافية مماثلة جمالياً التقطها بونفيس لمدينة بيروت. البعدان الجمالي والتاريخي في الصورة مهمّان وأساسيان. فقد تغيّرت معالم المدن في بلادنا جذرياً وحلّت غابات الباطون المسلّح مكان البيوت الجميلة، أحد المصوّرين، وهو الصابونجي، قام بتصوير الشخصيات السياسية والأدبية إضافة إلى الصور الطوبوغرافية للمدن. ونتيجة لجودة إنتاجه نال جائزة وتقديراً في معرض برلين. وهو كان عضواً في جمعية الصناعة التي تأسست في بيروت ١٨٨٢ لتشجيع الناس وحثّهم على الصناعة الوطنية. وقد نشر الصابونجي العديد من المقالات في

مجلّة «المقتطف» يشرح فيها أساليب التصوير الشمسي، وأسّس أوّل استديو في بيروت، وتوفّي في بيروت. إضافة إلى الصابونجي هناك مصورون سوريون نشطوا بدورهم في أواخر القرن الماضي أمثال سليمان الحكيم في دمشق، خليل رعد في القدس.

وأشير أخيراً إلى أن ثمة صوراً التقطت في القرن الماضي أو مطلع القرن الحالي كانت دمجاً بالنسبة للجمالي أو الهندسي أو البيئي. وبهذا المعنى أصبحت هذه الصور وثائق مرئية هامة تعطينا فكرة عن أنماط الحياة التي كانت سائدة سابقاً.

برأيك البعد التاريخي للصورة في بلادنا كيف ترافق ودخل مع بدء الحملات إلى الشرق؟

لقد دخل التصوير الشمسي إلى بلادنا في ذروة التنافس الغربي لاقتسام الأمبراطورية العثمانية. وشكّلت غزوة نابليون لمصر وسورية في ١٧٩٨ بالنسبة للأوروبيين مرحلة جديدة من النشاط الاستعماري في المنطقة. وقد عبّر فيكتور هيغو في «كتاب الشرق» الذي طبع ١٩٢٩، عن واقع تلك الحقبة بقوله: «كانت القارّة كلها تتجه نحو الشرق». ومعها تدفّق مئات الرسّامين وعلماء الآثار والعلوم والمصوّرين وتخفّى بعضهم تحت غطاء البعثات العلمية أو الدينية وشجّع ذلك على قيام المؤسّسات الاستشراقية من معاهد وجامعات أوروبية وأميركية ولم يقتصر التنافس الغربي على الحقول العلمية والدينية فحسب بل تحوّل تدريجياً إلى احتلال عسكري. احتل الفرنسيون الجزائر ١٨٣٠ وتونس ١٨٨١ والمغرب ١٩٠٧ إلى النزول العسكري في لبنان ١٨٦٠ ناهيك بعدن وسواحل حضرموت.

وقد حدثت من التطورات المتلاحقة بعد الثورة الفرنسية والثورة الصناعية (البحث عن أسواق للمنتجات والمواد الخام للتصنيع). في هذا الجوّ من التنافس للسيطرة الاستعمارية بدأت طلائع الإنتاج الفوتوغرافي في المنطقة العربية بالظهور، ولا يمكن تجاهل ذلك نقدياً؛ إذ شجعت المدارس الفكرية الأوروبية على نموّ الإنتاج الفوتوغرافي، وخاصّة بعد ظهور التصوير وتنوّع مواضيعه واختلافها. ولكنّ معظم المصورين الغربيين عكسوا نظرة استعلائية إلى الشرق، ولم يتحرّروا من عقد النظرة الغربية حتّى بعد وصولهم إليها واكتشافها. ومع قدوم السيّاح والحجّاج الأوروبيين إلى المنطقة وتطوّر أساليب التصوير وسهولة الاستعمال، أخذت الاستديوهات المحلّية بالظهور في بيروت والقدس ويافا وحلب، وتحوّل الإنتاج والتصنيع من أوروبا إلى المنطقة. تلك كانت المقدمات الكثيفة البريطانية لاختراق منطقتنا تدريجياً. الإنكليز أقاموا مسحاً فوتوغرافياً لشبه جزيرة سيناء والطريق من مصر إلى فلسطين. نخلص إلى أن نشاط الفوتوغراف لعب دوراً أساسياً في اختراق المنطقة.

إلى جانب هذا المسح الفوتوغرافي الذي ذكرت، أية أهداف كانت في العلاقة مع السكان؟

لم يكن هناك أيّ اهتمام بالسكّان المحليين في البداية فالصور الأثرية للمعابد والهياكل كانت «تشوّه» بوجود السكّان المحليين الوسخين، المتوحّشين. فالمعابد والهياكل البيزنطية والصليبية دليل عظمة والحاضر هو حاضر بربري متخلّف ومهمّة الغرب الأساسية إنقاذ الأراضي المقدسة من البرابرة، على حدّ

تعبير المصوّر البريطاني فرنسيس فريث. لذلك أبرزت الصور مدناً فارغة وقرى مهجورة ومعابد تغمرها الرمال لتبرير توسّع الأمبراطوريات واستعمارها لهذه البلاد، وهذا ما حصل بعد انهزام الأتراك وتقسيم المنطقة إلى مناطق نفوذ.

وبرأيك أيّة نتائج إيجابية لهذه الصور؟

إنها تسجيل للعمارة والأزياء وشكل المدن، كما كانت في القرن الماضي، تقدّم للباحث شكل العمارة وهندستها كما كان قائماً على حقيقته في بيروت أو دمشق أو القدس. الصور وثائق مرئية أساسية. ولكن لا يخفى هنا بعض الصور الفولكلورية والأثنية التي كان يركّبها المصوّر الغربي في الاستديو الخاصّ به.

بدر الحاج، ما هي مصادر بحثك في هذا المجال؟ وهل تتابع ندوات ومؤتمرات تتعلّق بموضوع التصوير وتطوّر أساليبه؟

بالنسبة إلى مصادر بحثي، فلقد استعنت بمصادر عربية مثل تاريخ الصحافة العربية للكونت دي طرازي، ومنه علمت أن المفكّر لويس صابونجي هو الذي قام بتدريس جورج صابونجي فنّ التصوير، أو ما كتبه المصوّر المصري الميرالاي محمد صادق عن رحلاته إلى شبه الجزيرة العربية، ومن خلال كتاباته علمت أنه أوّل مصور عربي زار مكّة المكرمة والمدينة المنوّرة، وهذا ما أَثْبَتُّهُ في كتابي «صور من الماضي» الذي صدر في مطلع الثمانينات في لندن، إضافة إلى مجلّات وكتب رحلات صدرت في أوروبا خلال القرن الماضي. واستفدت أيضاً من مكتبة المتحف البريطاني ودوريات تتعلّق بالمراحل التاريخية التي تتناول القرن التاسع عشر في منطقة

الشرق الأوسط وتطوّره السياسي والاجتماعي والحضاري. إضافة إلى مشاركاتي في المزادات العالمية التي وفّرت لي كمية لا بأس بها من الألبومات. كما أنني أتابع معظم الدراسات والمواضيع التي تكتب حول فنّ التصوير في القرن التاسع عشر، وهذا بالطبع جزء من البحث والعمل المستمرّ عن مادّة جديدة وتحليلها والاستفادة من كل ما أعثر عليه من الصور. وكما ذكرت فإن معلوماتي في هذا المجال تراكمت وتعمّقت مع المتابعة والخبرة.

سؤال أخير، شغفك في التصوير إلى أين يمكن أن يأخذك بعد؟

بداية لم يكن لديّ نقد بنيوّي للصورة وتركيب الصورة وجزئياتها. كان لديّ نوستالجيا وحنين للصور المتعلقة بمدننا ومناطقنا. واهتمامي انصبّ على تغطية مختلف المناطق وأيضاً صور الناس وثيابهم والأسلحة. وتحضرني عبارة لرولان بارت يقول فيها «كنت أنظر في عيني جدّي وأقول هذه العيون شاهدت الأمبراطور». حتّى تلك المرحلة كنت ألاحظ توقيع بونفيس وزنغالي وبدفورد وغيرهم؛ ثم صوّر موقّعة من جورج صابونجي وقمت بإجراء دراسة عنه؛ وأيضاً صور طوبوغرافية لبيروت ودمشق والقدس. كل هذا كان نوعاً من الحنين. بعدها انتقلت إلى تحليل الصورة وبدأت معرفتي تتعمّق تاريخياً وتقنياً. كنت ألاحظ أن المدن في القرن التاسع عشر كانت تشبه بعضها، بيوت على ارتفاع متواز ولا يشذّ عن ذلك سوى كنيسه أو مسجد أو قلعة أو صورة نخلة. ومن قراءة إلى قراءة ومقارنات أساليب المصوّرين وطرقهم، تطوّرت القصّة هكذا والشغف يقود إلى المعرفة، والمعرفة إلى القوة والحقيقة.

- كاتب لبناني عمل سابقاً في الصحافة العربية. صدر له في بيروت سنة ١٩٨٢ كتاب «الجذور التاريخية للمشروع الصهيوني في لبنان».
- نشط في دراسة وجمع الأعمال الفوتوغرافية المتعلقة بالمشرق العربي منذ ١٨٣٩ حتى ١٩١٨، وله عدة أبحاث في هذا المجال نشرت في مجلات متخصصة.
- صدر له في لندن سنة ١٩٨٩ كتاب «صور من الماضي ـ المملكة العربية السعودية». وهو الجزء الأول من سلسلة يعدّها حول بدايات أعمال التصوير الشمسي في المنطقة العربية.
- يهيء حالياً كتاباً موثقاً عن بدايات التصوير الشمسي في مدينة دمشق. وهو الجزء الثاني من سلسلة «صور من الماضي».

يوسف الخال

(إلى «الرفاق» ـ القصيدة)

المكان: باريس ـ أوتيل مديترانيه.

الزمان: ١٤/ ١٠/ ١٩٨٥ ـ الساعة ٧,٤٥ مساءً

الموضوع: حوار مع الشاعر يوسف الخال

ربّما كان هذا الحوار الذي قام به السيّد جاك أماتايس مع يوسف الخال في فرنسا إبّان رحلة العلاج الأخيرة أحد آخر الحوارات المهمة والنادرة.

إذ بعد عودته من فرنسا استقرّت صحّته فترة ثم تدهورت متسارعة، حتّى توفي فجر الاثنين ٩ آذار ١٩٨٧، وهو على سريره في مستشفى باستور ـ جونيه. وهكذا يكون هذا الحوار قبل سنة وأربعة أشهر من رحيله.

قمت بنقل وتحرير هذه المقابلة المطوّلة ـ والتي لم تنشر

كاملة سابقاً عن شريطين مسجّلين، محافظاً، قدر الإمكان، على إبقاء الصياغات كما على لسانه. وآملاً أن يفيد هذا الحوار الباحثين والمهتمّين والمتابعين، وأن يكون مثابة تحية وشمعة صغيرة من الشوق والوفاء. وأعترف، بعد سماعي الكاسيت مرة واثنتين وثلاثاً، أنها منحتني الأعمق والأشد في فرح التقاء الصوت والحضور مع الأكثر وقعاً وتأسيساً وتوهّجاً في الحركة الشعرية الحديثة. يوسف الخال حتى آخر سني عمره لم «تُختير» أفكاره بل ظلّت نابضة بحيويتها وإثارتها للجدل وواثقة من منطلقاتها ومتدفّقة بعفويتها. يروي يوسف الخال مجلة «شعر»، بداياتها، أبطالها، معاركها، التحولات، قضاياها والاتهامات، تجمع الرفاق وتفرقهم، القيم التي تمّت، الأسئلة المرفوعة، قصيدة النثر، جذور الأفكار والخلفيات، وأخيراً وصايا الخال لشاعر ناشىء. ولا يستوي الأمر قبل أن يلقي وينشد الخال بصوته قصيدة «البئر المهجورة» و «الرفاق»؛ وينهي على أجمل ما يكون، على الشعر. ويطلع كما نبوءة: «لو كان لي أن أموت/ لو كان لي البقاء».

وتحار كيف تردّ كلّ ذلك. لك أن تموت، ولنا أن نحزن حتّى المنتهى.

وأخيراً، نلملم أغراضنا، ننسحب ونتوارى ونترك للنصّ، للصوت وحده أن يواجه فضاءه ويتمدّد ويتّسع ويملأ الكلام. حين الكلام وحده المغامرة الكبرى والسيف والحصان والريح والساح.

لو عدنا إلى التاريخ.

آخ من التاريخ، وآخ على التاريخ.

لو عدنا إلى ١٩٥٦ و١٩٥٧ وخُيِّرت، هل تصدر مجلة «شعر» ثانية؟

لا أعرف هل ممكن بعدُ طرح سؤال كهذا اليوم. ولكن في المطلق لا يمكن أن تكون مجلّة دون أن تسدّ حاجة أو تلبّي نداء داخلياً في رسالتها للقارىء، أو تملأ فراغاً معيّناً في تطور الأدب. لن تنجح، باختصار إذا لم يكن الوضع كما كان قبل ٥٦ و٥٧ لما صدرت المجلّة. ولو كنت ما كنته وقتها أكيد أصدرها، أصدرها.

هل كنت تعدّل فيها شيئاً؟

لا أقدر أن أعدّل أو أغيّر. والوضع الذي كنت فيه لا أستطيع معه أن أعمل أكثر أو أحسن. اليوم لا يمكنني القول إنني كنت أنجزها أفضل وأحسن. لا أستطيع الإجابة. إنما في آونتَها، وعلى ضوء الظروف، ربّما كانت أحسن ما يمكن اجتراحه.

كيف كانت فكرة المجلة وانطلاقتها؟

أنا أعددت وفكّرت ودرست وهيّأتها عملياً. وطبعاً ناقشت الموضوع من جوانبه مع الأصدقاء والمهتمّين. وأذكر أننا كنّا قلّة تكتب شعراً ذلك الوقت. حضر أدونيس من سوريا وكان العدد الأوّل تحت الطبع. وكان سمع بالمجلّة منذ وضعنا نداءً للمشاركة.

كيف ومتى ظهر اسم أدونيس كسكرتير تحرير؟

حضر أدونيس إلى بيروت وبقي ليصدر المجلّة معي. في

العدد الرابع وضعت اسمه سكرتير تحرير. وبدءاً لم يكن قراره هل يبقى أو لا. ولا حتى أنا كنت أعرف ماذا بعد؟ في نهاية السنة الأولى قرّر أدونيس أن في إمكانه العيش والبقاء في بيروت فأعطى المجلّة كلّ وقته وجهده الأدبي، وطبعاً تكرّس ذلك بوضع اسمه سكرتير تحرير. وبعدئذٍ كلّما تقدّمت المجلّة عمراً قويت وقوي مركز أدونيس واستحقّ مكانه في نظري ونظر المساهمين واعترافاً بجهده. وأود أن أؤكّدَ هنا أن المجلّة كانت دائماً مجانية، وظلّت كذلك، وعمل أدونيس وغيره هو مجاني إذ كان يعيش من أعماله الصحافية وترجمة بعض الكتب.

ولكن أدونيس في الستينات، وكما يظهر في المجلّة، ابتعد قليلاً ثم تركها.

هذا بعد ١٩٦٢ و١٩٦٣.

ما هي الأسباب في رأيك؟

التاريخ أهمّ منّي ومنك. وإذا خبّأنا الأشياء اليوم قد يأتي غيري ويقولها. تعرف أن هذا النوع من المجلات رسولي يقوم على أكتاف أشخاص رسوليين، وعلى متطوّعين يقومون بهذا العمل، وفي داخلهم حسّ رسالي ويندفعون كما في حرب مقدّسة. لا أحد كان يقبض «فرنكاً» من المجلّة. كانت تخسر وكنّا نعوّض بشغلي وشغل الشباب. والمجلة تطبع في مطبعة تجارية صغيرة في شارع فينيسيا وتصدر أربع مرّات سنوياً. يعني يستطيع المحرّر أن يشتغل ما يريد ويعمل فيها أيضاً. ليست جريدة لتأخذ كلّ وقتك. المجلّة لك إصدارها من غرفة في

شارع. ليس لها غرفة ولا سكرتيرات. كان الشاعر والأديب يكفيه أن ينشر فيها ويظهر اسمه وكأنه قبض مليون ليرة. مجرّد الاعتراف به يجعله ينقلب إلى شخص مشهور. وحتى الشعراء الذين كنا نتعرّف عليهم لم تكن لهم مكافآت. كانت المجلّة لها من المكانة ما يكون شرفاً للمرء أن يكتب فيها، وإذا كان أجنبياً أن يُعرف في العالم العربي. أنا أعرف مجلات في أوروبا وأميركا ينشر فيها مقالات لكبار السياسيين والمحلّلين ورؤساء الجمهوريات، ولا تدفع شيئاً.

ولكن، استطراداً، في مقال لآلان بوسكيه تلميح إلى أن يوسف الخال كان كريماً وسخيّاً مع الشعراء الأجانب الذين ينشرون في مجلة «شعر»؟

«ما كان معي آكل»، كيف لي أن أعطيهم مالاً أو مكافآت. أعتقد أنه يعنيها معنوياً هنا.

غير أن المجلة حملت رسالة كما قلت وجمعت...

كل المجلات الرسالية تجمع حولها المتحمّسين. وكل هذه المجلات لا تطوّل. لا تعيش أكثر من أربع سنوات. مثل المجلات التي أصدرها أليوت وباوند. هناك مجلات تعيش أكثر ولكن بعد أن تمشي في طريق مغايرة. وربما تحافظ على الاسم، ولكن في الاتجاه نفسه وبهذا الزخم أجدها صعبة. مجلة «شعر» عاشت ٨ سنوات وهذا عظيم جداً. لماذا لا أكثر؟ لأنها مثل كل الأحزاب التي تنبثق من قضية. ولأن الأشخاص الذين يبدأون فيها يكونون متحمّسين عادة وناشئين. ومع الأيام همومهم تكبر.

تصوّر شخصاً طالعاً من المدرسة في أوّل حياته مثل شوقي أبي شقرا وأنسي الحاج، صاروا يعملون ويشتغلون بالصحافة. ومع الأيام كلّ لديه متطلّبات حياتية، أن يشتغل ويتزوّج ويعيل عائلته. ماذا يحصل؟ يصير عطاؤه للمجلّة قليلاً. كل يعطيها وقتاً قليلاً وأقلّ.

تصوّر، آخر سنة صدر عددان «ما في حدا يكتب». كلّهم طاروا. بقيت وحدي. بقي معي شخص واحد هو عصام محفوظ الذي أصدر آخر عدد. لم يبق في إمكاني أن أفعل شيئاً. غرقت في الديون والهموم العائلية. أنشر الأدب الرفيع وأخسر. أصدر المجلّة ويمنعونها في العالم العربي. الكتب كسدت وخسرت فغرقت في الديون. لم يبق في إمكاني الكتابة. لم أقدر. «كلّنا حلّسنا». وكما كانت ضرورة لإصدار المجلة صارت هناك ضرورة لإقفالها. وهذا شيء طبيعي.

إذن خروج أدونيس من المجلة من ضمن الأسباب التي ذكرت؟

نعم، أدونيس خرج لسبب من هذه الأسباب. تزوّج وصار لديه بيت وعائلة. ما عاد في إمكانه تحمّل مسؤولية عمل مجاني من هذا النوع. ربّما كان ممكناً أن يشتغل ويعطي في وقت أقلّ. وهناك سبب آخر لتركه المجلة قال لي ببساطة «أنا بّدي أترك المجلّة لأنها تحدّ من حرّيتي. صرت مقيّداً فيها. قيّدتني بدّي انطلق منها» كأنه يريد التخرّج من المدرسة.

من أي ناحية تقصد؟

يا أخي مجلات لم تنشر له لأنه في المجلّة. المجلة صليب

«وما بدو هالصليب». يريد أن يلبس ويروح وينطلق أدبياً وشعرياً في العالم العربي. قلت له: «معك حق ولكن بكّير لاحق على هالشغلة». فأجاب «هلق اظبط شي». هكذا قال ولا لزوم للإضافة. لو لم يقل لكنت استنتجت وتأوّلت. وطبعاً لدي استنتاجاتي ولكن هكذا قال وأنقله حرفياً.

وعلى سيرة الذين ابتعدوا من المجلة نذكر السيّاب أيضاً؟

يا أخي السيّاب أعطوه شيكاً قيمته ألف ليرة وقال لي: «أعرف أنك لن تزعل منّي. بدّي مصاري. أنت ما معك، هم معهم». أعطوه أول صفحة في «الآداب» وحطّوها بكادر. هذا ما حصل «بدّي مصاري لأبعث لعيلتي».

وأيضاً محمد الماغوط ابتعد عن «شعر» ذات مرحلة؟

في فترة معينة. بلى، كتب مرّة مقالة ضدّي في جريدة «الأنوار». أذكر الماغوط تماماً. «بدو يشتغل. يا محمد اشتغل. ما بيشتغل». لا يعرف الفرنسية ولا الإنكليزية. يمكن تعلّم فيما بعد. برز في المقالات الساخرة والهزلية. هو شاعر وليس كاتب مقالات صحافية أو أدبية. لمّا ضاق به الحال راح يفتّش عن عمل بجدّ. صرنا نساعده. وجدنا له عملاً في جريدة «الزمان» التي يحرّرها رفيق معلوف. اشتغل بتصحيح البروفات. لا يكتب. يأخذ معاشاً ولا يكتب. ثم أقفلت الجريدة. عاد يبحث عن عمل. قصد «الأنوار». قالوا له: «أنت مع مجلّة «شعر» والمجلّة صوفتها حمراء. لازم تكتب ضدهم». نهار الأحد تغدّينا معاً وشربنا وسكرنا. ويوم الثلاثاء طلع المقال في «الأنوار». يهاجم

ويقول «إنني ذهبت إلى مؤتمر الأدب العربي في روما. جئت إليكم وفي أنفي رائحة الإبل». ما عاد يتردّد إليّ كعادته. استحى على ما أظنّ. في ١٩٦١ سافرت إلى الكويت وكان يشتغل هناك ولمّا عرف لم يتركني دقيقة في الكويت، من لحظة وصولي ليوم سفري. كأنّه يكفّر عن ذنوبه. لم أقل له شيئاً ولا هو. إلى اليوم محمد الماغوط صديقي جداً. ودائماً يذكرني ويكتب. كلّهم في «شعر» أصحابي وأصدقائي وأولادي.

هل تذكر كيف جاء الماغوط إلى المجلّة؟

«ما شفناه إلاّ إجا». وهناك الكثيرون من الأدباء في الشام يأتون إلى بيروت. كان الماغوط قومياً سورياً. يتردّد إلى بيروت. استأجرت له غرفة وسريراً ليدبّر حاله. لا أعرف. ولكن عندما يعمل المرء شغلة حلوة لا تعرف من أين يأتي الناس.

ورياض الريّس؟

إنصرف من الشعر إلى الصحافة. وكان من الشعراء الناشئين الواعدين في ذلك الوقت. ولكن لسوء الحظّ، أو لحسنه ربما انصرف إلى الصحافة، وبلعته الصحافة. الشعر يحتاج إلى متابعة ووقت وجهد. وحين تكون الاهتمامات الأساسية غير الشعر فمعنى ذلك أنها ضاعت. أصبح الآن متأخراً كثيراً ليهتم بالشعر من جديد.

نعود إلى مراحل المجلة، والمعروف أن المجلة صدرت على مرحلتين زمنيتين ٥٧ ـ ٦٤ و٦٧ ـ ٧٠ وفي اختلاف نوعي وفكري

لكل مرحلة. ما رأيك؟

مجرّد قرار أخذناه في فراغ. استلزم الأمر الكثير من التفكير والنقاش. ولأنها كانت تلاقي الطلب والصدى، إذ بعد سنتين من توقّفها كان شعور بالفراغ إذ لم يصدر ما يملأ النقص. وتولّد تحسّس عند الذين أصدروها في المرحلة الأولى أنها يجب أن تصدر بطريقة ما، في شكل آخر، وليس كما كانت. واقتضى الأمر اجتماعات كثيرة ونقاشات وحوارات على الموضوع. وفي النهاية صدرت مثلما كانت.

وما الجديد الذي طرأ إذن؟

الجديد الذي طرأ هو أن مجلة «شعر» في المرحلة الثانية ما عادت تنشر القصائد والكتابات الشعرية، بل توجّهت إلى الأدب والنصوص الإبداعية. وسبب هذا التوجه أن المجلّة منذ البداية تحلّق حولها ليس الشعراء فقط بل الفنّانون والرسّامون والروائيون والكتّاب والنقّاد، فشعرنا أن في الإمكان التوسع في موضوعاتنا فتشمل الإبداع الأدبي كلّه، وعلى هذا الأساس صدرت. ومع الأسف وبعد صدور أوّل عدد حدثت نكسة ٥ حزيران ١٩٦٧ وكان العدد الثاني تحت الطبع. ومع الهزيمة تغيّر الجوّ تماماً، وانقلب المناخ وصار القارىء الآخر لا يهتمّ بالشعر ولا حتّى بأيّ أدب إبداعي، بل أصبح وكأنه مضروب على رأسه من هول الهزيمة التي لم يكن يتوقّعها أبداً. وحتى لو توقّعها فليس بهذا الشكل السريع والفادح. أصبح كلّ همّه أن يطرح السؤال الكبير: لماذا؟ لماذا انهزم؟ وماذا بعد الهزيمة؟ وكيف يؤسّس مجتمعه؟ على أساس الماضي أو الأيديولوجيات الجديدة لأن الأسس

الماضية انهارت. ومن هنا، وبعد هزيمة ٥ حزيران، انتشرت الأيديولوجيات وخصوصاً اليسارية والماركسية والشيوعية. وساد الاعتقاد بأن الأساس الجديد أضمن وأمنع من الماضي. وصار تمسّك بالاشتراكية، وميل عارم نحو التنظير الماركسي، وصدرت مجلات ودراسات وكتب عديدة في هذا المجال. كما أن بعض المثقفين اختاروا أن يرسوا المجتمع العربي على أساس ديني والعودة إلى الإسلام. باختصار، برزت اهتمامات خارجة عن الأدب والشعر والفنّ تماماً. ومجلّة تعنى بالأدب الإبداعي بدون أن تهتم بواقع العالم العربي الذي يفتش عن شيء يقدر أن يمسك به، صارعت التيار ثلاث سنوات وتوقّفت.

هل يعني هذا أنكم في المجلة بقيتم متمسكين بنظرية اللاالتزام؟

المجلة صدرت أدبية أولاً وأخيراً، ولا علاقة لها بالسياسة أو بالنظريات السياسية أو الاجتماعية. المجلّة فوق كلّ هذه الاعتبارات. الشاعر أو الأديب يهمّني بشعره وأدبه. نحن لسنا أصحاب رسالة أدبية. وأينما نجد أدباً رفيع المستوى دون النظر إلى مضمونه، وانتماء كاتبه، يلاقِ لدينا أوسع الترحيب وأنسب المقام.

هذا صحيح ربّما في المرحلة الأولى. ولكن يلاحظ في المرحلة الثانية أنكم نشرتم لشعراء في فلسطين مثل سميح القاسم ومحمود درويش؟

هذا لا يعني شيئاً.

ألم تتحول المجلة من غير ملتزمة إلى شبه ملتزمة؟

هذا ليس التزاماً. حصل في مرحلة ١٩٦٧ أن برز شعراء في فلسطين وأحببنا أن نعدّ ملفًّا لهؤلاء الشعراء. ونعرّفهم إلى العالم العربي. لا. لا التزام. لم تكن الغاية الالتزام ولكن...

ولكن صرتم أقرب إلى مواقع العالم العربي، خاصّة مرحلة ١٩٦٧ والمجلّة تأثرت (مقالات وقصائد) باتجاهاتها الفكرية والأدبية؟

تأثرت بمعنى أن لم يبق في إمكانك العمل دون أن تلحظ هول هذه الهزيمة المروّعة التي لا بدّ أن تترك بصماتها على الأدب والإنتاج الفكري والإبداعي. فمثلاً في العدد الثامن بعد ١٩٦٧ أذكر أني كتبت مقالاً من وحي هذا الجوّ وغيره كثير. وطبيعي من الشاعر أن يتحسّس المضمون، الذي هو النكسة والهزيمة، لم تكن قضية التزام. ولم يكن تخطيط لها بل جاءت عفوية.

ثمة اتهامات كثيرة للمجلة، تارة بأنها حزبية، وتارة تخريبية أو عميلة. وذكرتم كثيراً أن المجلة ليست حزبية.

المجلة تعرّضت لاتّهامات كثيرة. وعندما تريد أن تهاجم لا يهمّ فتخترع السبب. فإذا كانت غير شيوعية يحاربها الشيوعيون. وإذا كانت غير قومية يحاربها القوميون العرب. وإذا كانت غير لبنانية يحاربها القوميون اللبنانيون. ولأنها ليست لأحد حاربها كثيرون.

ولكن ذكرت في العدد التاسع أن كثيراً من العاملين منتمون إلى الحزب القومي الاجتماعي؟

ينتمون أو لا ينتمون. لا علاقة لنا. لم نجتمع لأننا كنا في الحزب، لم يأت أحد إلينا لأنه شيوعي أو قومي أو غيره. صدف أن قسماً من العاملين والكتّاب كانوا سوريين قوميين. وخرجوا من الحزب مثلي أو استمرّوا، ثم انسحبوا لاحقاً. صدف ذلك. الأمر ليس موضوع بحث. وعندما تريد مهاجمة شيء عليك اتّهامه. كأن تقول يوسف الخال عميل للأميركيين ويروّج ثقافتهم في العالم العربي ويدفعون له. أو إن المجلّة قومية ودليلي أن فيها أدونيس والماغوط وهكذا يهاجمونها ويرمونها بمختلف الاتّهامات. الاتّهام الفظيع أنها تدعو إلى خربطة أوزان الشعر وإلى الخروج من التراث العربي وتهديمه لغوياً وشعرياً. والثاني أنهم سوريون قوميون، وأن يوسف الخال بعثه الأميركان والسي.آي.ايه. للدعوة إلى الثقافة الأميركية في مجلة «شعر».

من خلال اطلاعي على المجلة لاحظت رواسب وتأثيرات للتراث الثقافي السوري القومي ـ الرموز ومقولات مستمدّة من فكر أنطون سعادة.

على افتراض أن هذه التأثيرات سورية قومية فذلك، لا شكّ، ينطبق على الشيوعي والإسلامي. يعني يمكن أن يكون ترك الحزب أو لا. ويمكن أن يتنامى هذا الشيء في أفكاره، مع الأيام ويصير عنده تفكير آخر مختلف، وحتى في الأديان يحدث ذلك. ليس عيباً. وطبعاً لا بدّ أن يبقى فيه الشيء الأساسي من الحزب الذي اعتنقه. وهذا لمسناه شعرياً لدى خليل حاوي مثلاً.

لدينا عمق تاريخي وثقافي يرجع إلى ستة آلاف سنة وليس من مرحلة الفتح العربي أو غيره. هل يعقل أن ننسى كل تراكم الماضي ـ الحياة والعادات ـ ونمسك طبشورة ونمحو ونقول: من هنا يبدأ التاريخ. من هذه المرحلة. هذا لا يحدث، ولمّا تأثّرنا باستعمال الرموز في الشعر الحديث رحنا نستعين كغيرنا برموز التاريخ، عربية كانت أو غير عربية. وصدف أن أكثر الرموز في تاريخنا غير إسلامية. لذلك تجد اللجوء إلى الرموز المعروفة منذ بدء التاريخ. ثم أنا يا أخي شاعر مسيحي عربي لبناني سامي ـ ابن هذه المنطقة ـ أرى أنه كان، قبل المسيح أسطورة تموز أو أدونيس بمعنى ما شبيهه. إذن في الذهنية السامية المشرقية التي هي خارج الصحراء ميل نحو تجسيد الإله وموته وبعثه. وهذه القصّة ـ الأسطورة موجودة حتى في مصر مع إيزيريس، والمسيح هو ابن هذه المنطقة لذلك عندما صلب وقام لم يجدوا ذلك كما في الأساطير القديمة ـ أعجوبة، إنّما نسبوها أو فسّروها تفسيراً آخر. لماذا؟ لأن الإنسان صار لديه إدراك أكثر، قبلاً فسرها أن النهر يفيض بدم تموز ويطلع الربيع. في المسيحية العقل البشري ترقّى في نظرته إلى الإله. إنه لاهوت عميق جداً بفعل الفلسفة اليونانية والرومانية والبعد الزمني ٢٠٠٠ سنة من الحياة. هذه الأسطورة وكما فسّرت حياة المسيح على أساسها بالشكل الذي نعرفه ونؤمن به، لم تكن غريبة لذلك انتشرت المسيحية سريعاً في المنطقة.

قصة الرموز التاريخية من أوحى بها؟

من أوحى بها؟

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

أقصد مصدر الرموز في الشعر الحديث؟

الرموز لا علاقة لها بأنطون سعادة. الاهتمام بالتراث عامّة لا شكّ أنه من تأثير أنطون سعادة في التنبه للرموز والأساطير التي يجب أن نعيشها. ولكن سعادة لم يقل أن نكتب قصائد ونستوحي فيها الرموز. لأننا حين استعملنا الرموز وجدناها وعلّمتنا ولم نعلّمها.

ما سبب خروجك من الحزب السوري القومي الاجتماعي؟

دع القضية السياسية جانباً، توافق أو لا توافق. أنا ضدّ الديكتاتورية وضدّ التوتاليتارية. ولا أؤمن بتقييد الحرّيّات. ثم إنني صرت أؤمن بلبنان ولم أكن أفهم قبلا لأهميته وواجب وجوده في المنطقة. واجب وجوده ليس كجغرافيا لأنه يمكن أن يكبر ويصغر. ولكن كنطاق ضمان أخير للقيم المسيحية في الشرق وحفظها. وإذا قُدِّر لها أن تذوب فلا يصحّ أن يتم ذلك من ضمن شيء أكبر. هذه القيم إما أن تعمّ وإما أن نحافظ عليها دون أن نقسّم لبنان، إلى القول بأن تاريخنا ليس من بدء التاريخ، وكلّما اتّحدنا كان ذلك أحسن من أن ننقسم بحسب سعادة. وإننا نحن من البحر المتوسط ونحن عرب في العنصر كغيرنا من الدول العربية. أو كأن تقول مثلاً إن الدين لا يفترض أن يكون فيه شرع لا يحول ولا يزول ويدخل في حياة الإنسان. يجب أن تكون علمانية في المجتمع. وهذا الأمر في الحزب أو غير الحزب يبقى وليس خطأ. وأنا مؤمن به كشاعر وكاتب وينعكس في داخلي.

ما هي القيم التي حققتها مجلة «شعر» أدبياً وفنياً واجتماعياً وإنسانياً؟

هذه قصة طويلة عريضة علينا أن نلاقيها من ضمن المحتوى نفسه. شعرياً، كسرت جمود الشعر العربي وأخرجته من السجن، وحررت الشاعر العربي وأخرجته من قيود تكبّله من ١٥٠٠ سنة، وأعطته الحرّية ليكون سيّد القانون وليس العكس كما الشاعر الجاهلي الذي بسليقته يعرف الموزون وغير الموزون وبحور الشعر. لا يفترض للشاعر أن يخضع لأيّ قانون بل يتحرّر ويكتب شعراً ومن ضمن الشعر يكوّن صورة عامّة. طبعاً نحكي في الفن. لأن الفن الأصيل يصنع قوانينه وينظّمها أيضاً. إذن هو كسر جمود الشعر وحرّر الشاعر من القيود المفروضة عليه. أعطى مفهوماً جديداً وحديثاً للقصيدة الشعرية هو أنه لا ضرورة للوزن والقافية والنهج المعيّن. العمل الشعري يجب أن يكون إبداعياً وليس اتباعياً. مثلاً أحمد شوقي ينسج قصيدة على منوال أبي تمّام. على الشاعر إبداع قصيدته. أن يغامر ويكتب تجربته الخاصّة النابعة من حياته المعيوشة، وليس وصفاً تجريدياً إخبارياً أو حكمياً. التجريبي يعبّر عن تجربة حياتية صادقة. ومن ناحية المضمون الثقافي: نادت المجلّة بفتح الأبواب للعقل العربي على كلّ العالم، مهما كانت الحقيقة، ولم نترك مجال خبرة يمكن الاستفادة منه للتفاعل، ولم نتأخر أبداً. هناك حضارة واحدة، تراث إنساني واحد مستمرّ عبر التاريخ. وكل أمّة من الأمم تصبّ في هذا التراث وتتفرّع منه ولا قيمة لها إلا من ضمنه. ليس هناك نحن وأنتم. نحن يا عرب وأنتم يا غرب. التراث تراث واحد. شكسبير لي كالمتنبي للعالم، أفتخر به كونه إنجازاً

إنسانياً. الحضارة الإنسانية واحدة. أرى الجمال والإبداع في شاعر روسي وأفتخر كما بالاختراعات. بهذا المعنى، كان الدخول الحميم المتفاعل في الحضارة الإنسانية الواحدة، ومن هناك أنت و «شطارتك» وعبقريتك. وماذا لك لتضيف إلى هذه الحضارة وتغنيها.

جذور هذه الفكرة، وحدة الحضارة، مَنْ مِنَ الفلاسفة ركّز عليها؟

معروفة من زمان. الروس والألمان لمّا قرّروا الدخول إلى الحضارة ـ أي الدخول إلى العالم اليوناني والروماني ـ أي الدخول إلى الحضارة الأوروبية، أخذوا قراراً وعملوا مخطّطاً على سنوات ينقلون فيه كلّ التراث إلى لغتهم. وتعرف قصّة بطرس الأكبر حين قال إن روسيا آسيوية وعليها الدخول في التراث الأوروبي. وفي التاريخ معروف كيف أوْرَبَ روسيا. مثل الصين... التي بدأت من النقطة التي بدأها بطرس الأكبر. اليابان قرّرت الدخول ودخلت.

وماذا عن العالم العربي؟

ما زال يناحر الغرب. أنتم ونحن. نحن وأنتم. لم تحلّ المشكلة بعد. في القرن الثامن عشر حاولوا حلاً وطرح السؤال لطفي السيد ومحمد عبده، لماذا العالم الإسلامي متأخّر والعالم الغربي متقدّم، وصاروا يبحثون ويبحثون ولم يجدوا. وظلّ السؤال مطروحاً. وحتّى من أيام ابن سينا يقوم البحث في علاقة الدين بالدولة وكيف يمكن التوفيق؟ بحثوا في النتيجة: أي أنه ـ العالم العربي ـ متأخّر. اكتشفوا أنه مستضعف لأن العثمانيين

مستعمرون. العالم العربي والعثمانيون أيضاً في تأخّر .لم يخترعوا شيئاً. ما من أديب أو مفكر أو فيلسوف أصاب الحقيقة أو تجرّأ عليها ولو عرفها.

ما هي الحقيقة؟

الحقيقة أن الدين له أثر كبير على الحياة الاجتماعية والفكرية والثقافية، وكلّ شيء.

اهتمت مجلّة «شعر» كثيراً بالعالمية. والارتباط بالعالمية ـ نقل الأدب العربي إلى الغرب. إلى أي حد حقّقت «شعر» ذلك؟

إلى حدّ كبير. إذ فتحت الطريق وكان به الصدى البعيد. وأهم مساهمة أنها وصلت الشعر العربي بالعالم. أي وضعته على الخريطة. بدايةً كانوا يترجمون أكاديمياً للمعرّي والمتنبّي، للاستشراق. الآن لو أخذت كلّ مجلاّت العالم وأنطولوجياته رأيت أجزاء وأقساماً للشعر العربي الحديث والشعراء العرب.

عندما تتحدثون عن العالمية ماذا تقصدون؟

نحن جزء من العالم. مثلنا كالفرنسي والإنكليزي، بلا حواجز. هو يكتب بلغته ونحن نكتب بلغتنا. ونخاطبهم من موقع الندّ للندّ. بهذا المعنى، وإذا كنا أضعف منه نقوّي حالنا لنصبح أحسن منه. ألغينا الحدود بين العرب والعالم.

منْ أشهر شعراء المجلة في الترجمة؟

أكثرهم شهرة أنا وأدونيس لأننا دائماً نأتي إلى الغرب

ونتّصل بالشعراء ونترجم لشعراء في أميركا وأوروبا.

هل ترجم شعرك للغات أوروبية؟

ككتاب لا. أدونيس صدر له كتاب أو أكثر ولكن نُشِرَ لي، وكمعظم شعراء المجلّة، في أنطولوجيات ومجلّات، مقالات وأبحاث.

حظيت قصيدة النثر باهتمامات مجلة «شعر». ما رأيك في قصيدة النثر والنتائج التي أعطتها؟

أوّلاً قصيدة النثر معروفة في العالم وتاريخها معروف ونشأتها. وكما تأثّرنا بأشياء أخرى في الآداب العالمية المعاصرة تأثرنا، أو بعضنا، بهذا النوع من الكتابة. وأكثر ما همّنا هو البرهنة والإثبات أن الشعر يكون أيضاً بدون وزن، ولا قافية. وهذه هي قصيدة النثر. اهتممنا بها تكتيكياً لنبرهن أن شعراء العالم يكتبون بلا وزن ولا قافية، مثل سان ـ جوس برس حائز جائزة نوبل وغيره. وأساساً كنّا نهدف إلى الغاية البعيدة من ترجمة الشعر المعاصر: فتح النوافذ لرؤية ماذا وكيف يُكتب الشعر في العالم. أيّ نوع من الشعر؟ لم نخترع البارود. وقصيدة النثر أعطت الشاعر هذه الحرّيّة. لأن اللغة العربية ذاتها تضعف عند الجيل الطالع الذي لا يملك اللغة، بل كلّ جيل أضعف في الفصحى من سابقه، وطبعاً في الأوزان والقوافي. وهكذا فالشاعر الناشىء استهواه النوع لأنه يحرّره من اللغة وغلاظة النحو ومشاكله والإعراب. وبعضهم كانوا أصيلين، وعملوا إنجازاً رائعاً مثل شوقي أبي شقرا وأنسي الحاج وأدونيس وأنا، إلى درجة أن

هناك أنطولوجيا في هاينمن ـ إنكلترا لبعض شعراء العرب، أخذت من شعري فقط بعض القصائد النثرية.

كتبت شعراً منثوراً للتنوع وليس كطريقة مثل شوقي (أبي شقرا) وأنسي (الحاج) وإلى حدٍّ ما أدونيس. وأكيد له حسنات وهذا ما استسهله بعض الشعراء الأقلّ موهبة من الناشئين ووجدوه هيّناً. ليس فيه لغة بل سهولة. سقطوا ويسقطون، والحقيقة أن أصعب شيء كتابة قصيدة النثر.

أفهم من كلامك أنها أولاً تكتيكية أكثر منها أدبية؟

إنها أدبية واهتممنا بها كثيراً وشدّدنا وركّزنا ليس لأجل ذلك بل لإثبات أن القصائد العظيمة أيضاً بلا وزن، وطبعاً خصومنا وجدوها مناسبة للمهاجمة على أساس أننا خرجنا خروجاً لا يغتفر عن خصائص الشعر العربي التقليدي الموزون المقفّى.

ولكن اليوم لا أحد يكتب قصائد نثر تقريباً. ربّما أهمّية ما قمتم به.أنكم فتحتم الباب.

لا شعراء موهوبين أساساً إلا قلّة. وليس الحقّ على قصيدة النثر. ثانياً، قصيدة النثر أسيء فهمها كثيراً، ربّما لم نقدر إلى اليوم، وجرّبنا أن نشرح ماهيّة قصيدة النثر، فالاعتقاد السائد أن كل شيء غير موزون ومقفّى اسمه قصيدة النثر. أمين الريحاني حدّد قصيدة النثر والشعر غير الموزون والمقفّى بطريقة عظيمة. قصيدة النثر لها معنىً آخر. قطعة «كارجة »بلا فقرة. صفحة كاملة اسمها قصيدة النثر. ما يكتب هو شعر منثور أو شعر نثري تحوّل إلى قصيدة منثورة. «ضايعة الطاسة». كلّ واحد لا يزن ولا يقفّي

يقول عمّا يكتبه: قصيدة نثر. هذا غير صحيح. قليلة قصائد النثر بالمعنى الحقيقي للكلمة والموجودة في العالم العربي. ليس هناك سوى الحاج وأبي شقرا وأدونيس. محمد الماغوط لم يكتب قصيدة نثر مع أنه اشتهر كشاعر كبير، إنّما قصائده ليست قصيدة نثر.

اليوم مجلة «شعر» دخلت التاريخ وأنت المؤسّس وبكلّ ما تحمل من ثقل الخبرة والآراء. وأمامك شاعر ناشىء ماذا تقول له وتوصيه؟

لا أعرف أيّ تأثير كبير تركته هذه المجلّة، وأيّة بصمات. تصوّر، حتّى اليوم يأتيني شباب من المغرب وعمان يهتمّون بالشعر والصحافة هاربين من الظلم والانحدار. يأتون ويزورونني ويسألون ويناقشون ويقولون إنهم إلى اليوم يقرأونها. كأنها كتابهم المدرسي. ونحن تعلّمنا فيها، وأصدّقهم لأني لا أعرفهم، ويزورونني ويسألون عنّي ويتلهّفون لسماع الأخبار والذكريات والأحداث. الشقّ الثاني من السؤال ماذا أقول لشاعر ناشىء: أولاً: يجب أن تكون لديه الموهبة أصلاً وأساساً. ثانياً: الثقافة وأقصى ما يمكن من الثقافة والقراءة ـ أكثر ما يمكن قراءته من الشعر في العالم. ثالثاً: أخذ الشعر جدياً لا على الهامش أو «على الماشي» أو هواية. بل أخذ المسألة جدّياً، وكلّ ما عداها على الهامش. ثلاثة أشياء أقولها له وأبلغه وأوصيه.

◊ ◊ ◊

ولد يوسف الخال في ١٩١٧ في قرية عمار الحصن في وادي النصارى شمال سورية. نشأ في طرابلس وتلقّى دروسه الابتدائية في مدرسة الأميركان.

تابع دراسته في الجامعة الأميركية في بيروت فنال عام ١٩٤٤ بكالوريوس علوم في الفلسفة.

أسس مجلة «الفنون» في ١٩٤٠ وتولّى رئاسة تحرير مجلة «صوت المرأة» عام ١٩٤٢، كما تولّى رئاسة تحرير جريدة «الهدى» النيويوركية من عام ١٩٥٤ إلى ١٩٥٥.

أسّس مجلة «شعر» عام ١٩٥٧ ودار النشر التابعة لها، وأصدر مجلة «أدب» عام ١٩٦٢ وأنشأ «كاليري وان» كصالة لعرض الفن التشكيلي عام ١٩٦٣ مع زوجته هلن الخال.

تولى عام ١٩٦٧ رئاسة التحرير في دار النهار للنشر.

مؤلفاته الشعرية:

«الحرية» (١٩٤٥) و «هيروديا» (١٩٥٤).

«البشر المهجورة» (١٩٥٨)؛ و «قصائد في الأربعين» (١٩٦٠)؛ و «الأعمال الشعرية الكاملة» (١٩٣٨ ـ ١٩٦٠)؛ و «رسائل إلى دون كيشوت» (١٩٧٩)؛ و «الولادة الثانية» (١٩٨١).

ومؤلفاته النثرية: «الحداثة في الشعر» (١٩٧٨) و«دفاتر الأيام»، (١٩٨٧)؛ «على هامش كليلة ودمنة»، «يوميات كلب» (١٩٨٧) إلى ترجمة «النبي» لجبران ١٩٦٨ ـ « «الأرض الخراب» ت. أس اليوت» (١٩٥٨) وغيرها من الترجمات الشعرية والنثرية. كما ترجم «العهد الجديد» وأنجز ترجمة جزء كبير من العهد القديم قبل وفاته في ١٩٨٧.

يوسف سلامة

إقتراب الدكتور يوسف سلامة من عالم الأدب والرواية والقصّة، تأليفاً وإبداعاً ونشراً، قصّة في ذاتها جديرة بأن تُروى. فالرجل لم يترك شغفاً بالكلمة وولعاً بالفكر والجمال ينهزمان أمام الواقع والضرورة. بل ظلّ يمدّ هذا النسغ ويسقيه وينميه ويؤجّله إلى الوقت الذي يقدر فيه أن يهبه كلّ الوقت. أصدر أولاً كتاب «حدثني ي.س قال» (١٩٨٨) وأثار الإعجاب والجدل والنقاش. ثم أصدر «السقف» (١٩٩١) مجموعة قصص قصيرة حازت أيضاً المراجعات الإيجابية. والدكتور سلامة نسيج حالة خاصة إذ يقيم بين لبنان والسويد، ستة أشهر في لبنان ومثلها في السويد. نصف مقيم ونصف مهاجر. أصدر «جريمة في البيت» (١٩٩٤) رواية وثائقية جريئة و «عود الكبريت» (١٩٩٥) مجموعة مقالات ونصوص. وفي الجعبة رواية وأكثر ونظرة مختلفة إلى الأشياء

والكتابة والحياة. وهذا الحوار الطويل مع الدكتور سلامة لم يخلُ أيضاً من ضرباته القاسية بواقعيتها، والمفرطة بسخريتها، والهادفة دوماً إلى إعادة تصويب للمعنى وعلاقته بالقول.

طلعت كالمفاجأة في حقل الكتابة، ومن نقطة النضج والاختمار في التجارب والحياة انطلقت. أين؟ وكيف كانت الطريق؟

في بلدنا، عادةً، الناس تحبّ أن يكون لكل اختصاصه. لأن الذاكرة الاجتماعية طويلة المدى في حالات وأمور معينة. مثلاً إذا أحدُهم ضرب بعصا فلاناً في الضيعة، تعلق القصّة بالذاكرة، ربّما، أكثر من منجزات الشخص نفسه فيما بعد لو بنى وعمّر واستحق.

بعد أن أنهيت دراساتي الجامعية في الاقتصاد في الجامعة الأميركية في بيروت، وبعد تخرّجي من جامعة جورجتاون في الولايات المتحدة، انغمست في العمل المصرفي والتجاري. ولأن الناس عرفوني أولاً في هذا المجال، فتراني في كلّ ما أعمل يقولون: «إيه منعرفو هيدا اللي كان مدير بنك». على أساس أن لكل شخص في النهاية لوناً وصبغة واتجاهاً. وهذا لا ينطبق عليّ تحديداً بل يسري عموماً. وفوراً تطلّ التعليقات، مثلاً، هذا أستاذ تاريخ، لماذا يتفلسف في علم الاجتماع أو علم النفس.

هذه الأشياء والمفاهيم تغيّرت في العالم اليوم. فالأستاذ الذي يعلّم التاريخ في جامعة هارفرد يفترض أن يطلع ويُلِمّ بحقول واختصاصات من منطلق وحدة المعرفة وشمولية الثقافة وتطوّر القدرة الإنسانية. صحيح أني درست اختصاصي ومارسته مهنياً، ولكن منذ طفولتي أقرأ وأهتمّ بالأدب والفكر والفلسفة

وأطالع لألبير كامو ودوستويفسكي ومارسيل بروست وتولستوي وغيرهم. وحتى في دراساتي العليا كنت، إلى جانب الموادّ الأساسية، أسجّل إشباعاً لرغبتي الداخلية في مواضيع الفلسفة والأدب. لم أكن الطائر الذي يغرّد خارج سربه، بل كنت الطائر الذي يحلو له أن يطير مع الأسراب الحبيبة إلى قلبه، والقريبة من عقله.

إشتغلت في مجال المصارف والمال والأعمال ونجحت فيه. ولما صار وقتي يضيق ويتعب من الركض وراء الدولار، كثر الوقت عندي لأتعاطى الأمور التي جذبتني بدايةً، وهي حقل الفكر والأدب والكتابة والتأليف. ومع الوقت راحت تختمر الأشياء والأمور، وتطلّ الأسئلة القلقة. لماذا لا أكتب إذا كان لديّ شيء أريد أن أقوله؟ جرّبت أن أقول بعض هذه الأشياء بنصوص ومقالات نشرت في جريدة «النهار» البيروتية تحت اسم مستعار، ولاقت استحساناً من الأصدقاء والمعارف. فقلت: «ليش ما منكبّر البيكار». وكان أول كتاب «حدثني ي.س قال»، وكانت المراجعات إيجابية ومشجّعة جداً. وتورّطت في الكتاب الثاني «السقف»، مجموعة قصص قصيرة وكرّت السبحة؛ وإلى أين من هذه الورطة. لا أعرف.

علاقتك، خاصة بالسفر، إلى أي حد ترى في الكتابة سفراً وانسحاباً وتوارياً لخلق عالم آخر؟

الكتابة، أية كتابة، تتطلّب أكثر من انغماس واحد في الحياة. يعني، لا تستطيع أن تقعد وحدك في الضيعة وتكتب عن السفر أو الرواية أو تخترع البنسلين في حين تصرف الدوائر

والمؤسّسات ومراكز الأبحاث الملايين لاكتشاف أمور أقلّ أهمّية. وكذلك الأمر في الكتابة. ما من كاتب لم يتحرّك. ربّما تحرّك كثيراً في العالم ولم يكتب سوى عن ضيعته أو بيته مثل وليم فولكنر وغيره. أو ربّما تحرّك على طريقة همنغواي وكتب عن كلّ الأشياء، عن كوبا وإسبانيا ومصارعة الثيران وكليمانجارو. شخصياً، وبضرورة عملي، تحرّكت كثيراً في أميركا الجنوبية كلّها تقريباً، من الأرجنتين إلى التشيلي وفنزويلا والأورغواي، وأيضاً في الشرق الأقصى والهند وتايلند والفلبين. لم أذهب لأفتّش عن مواضيع أكتبها، بل استفدت على هامش الرحلات لأغني حسّي، الجمالي والخيالي بالمشاهد، وذاكرتي بالصور والكتب واللوحات والشخصيات. ومع الوقت تختمر هذه الأشياء عند الإنسان. وأحياناً كثيرة لا يطلع إنتاج من اللفّ والدوران؛ ولكن في حياة شخص مثلي «قاعد بآخر أيامو عميكتب، يمكن يطلع إنتاج». إذ تمرّ الصور والذكريات أمامك ويتجلّى الوضوح أكثر للصورة التي أراها في بلدي وبكلّ الأبعاد. يعني إذا رأيت شخصاً في بلدي يمكن أن أقابله بأشخاص آخرين عبروا أمامي في زمان ومكان ما، وظرف مختلف. وهكذا يصبح المجال الحيوي أوسع والرؤية أعمق لكيانيّة هذا الشخص الروائية والدرامية. السفر مهمّ جداً وضروريّ لأنه نوع من البحث. وبدل أن يكون المؤلف في المكتبة وبين الكتب، هو على الأرض وبين البشر. وكاتب القصّة أو الرواية مهمّ أن يتحرّك ويسافر ـ والسفر في النهاية أشكال وألوان، وداخلي وخارجي وعمودي وأفقي ـ حتى لو كانت الرواية التي يريد كتابتها عن ضيعته أو الشجرة قرب بيته أو العرزال العتيق في حقله.

بين لبنان والسويد، مكان الإقامة والعيش والحياة، ومكان العزلة والكتابة والتواري. أي زخم يتلاقى في عملية الكتابة؟ وأيّة نظرة في المقارنة والتنافر والانسجام؟

المقارنة أو المقابلة بين السويد ولبنان هي في الحقيقة ليست بمثل هذه الصعوبة الكبيرة. هناك فارق حضاري ثقافي اجتماعي. وأشدد على الفوارق التكنولوجية والمادية والاقتصادية. ونضع جانباً أنني هنا في لبنان بين أصحابي وأصدقائي ومعارفي، وأيضاً في الذاكرة وألفة الأمكنة.

ولكن لو نظرنا عميقاً إلى الإنسان اللبناني المقيم في الخارج لمدّة طويلة لوجدنا أن عاطفته تقوى وحنينه يشتدّ، وشيئاً فشيئاً يخلط بين الواقع والوهم، بين الحقيقة وما يجب أن يكون. لذلك أشدّد على الوضوح والنظرة الواقعية. أين هو تماماً؟ وماذا يفعل؟ وأين بلده؟ وأيّة علاقة تربطه به وبالناس والأصدقاء؟ وأي موقع؟ ليقدر تالياً أن يعبىء هذا المخزون من الذكريات والطفولة والتجارب والدراسات والقراءات حتى إذا ما استقر في جوّ مختلف عن بلده، جوّ هدوء وحرّيّة وانفتاح وسكون، يجرّب ويحاول إنتاج شيء أو إبداع شيء «ليشوف شو بيطلع منه».

في الشقّ الثاني من السؤال، ومؤخّراً، هذه النوستالجيا والحنين والارتباط بالبلد بدأت تزول، ليحل نوع من القلق، إذا شئت، على لبنان. وكلّ مرّة أعود، أُصدم أكثر بمشاهداتي لأن الأمور ما عادت تُقاس بالشعارات والتمنّيات والرغبات وكليشيهات الحقائق الأزلية السرمدية المطلقة. والهوّة بين خطاب المشتغلين بالفكر والسلطة والشأن العامّ (المسؤولين) والصحافة والثقافة والأدب وهموم الناس تتّسع أكثر وأكثر. فالأمور تقاس

بالعلامات والإشارات والمقاييس على الأرض. ودائماً أجد ما يصدّني. وإليك بعض هذه العلامات الواضحة: الطبيعة الحلوة في لبنان تتحوّل إلى باطون مسلّح يطلق رصاصه عشوائياً وبلا تخطيط أو تنظيم، والعصافير سامحتنا وهجّت. طيبة الإنسان تحوّلت إلى شراسة إذ لم يعالج نفسياً بعد حرب طويلة دامت واستدامت. وأمر آخر ألاحظه: في علم النفس هناك ما يُسمّى الإسقاط. وتمارس هنا على نحو فظيع وعلى كلّ المستويات. إسقاط الملامة على شيء لتتعايش مع نفسك والوضع. إسقاط الملامة على أمور لا علاقة لها بالواقع. لاعب التنس يضرب الكرة خارج الملعب لأنه سمع أحد المتفرّجين يسعل. صاحب البيت يفترس خادمته... والتعليل إسقاط الحقّ على الآخرين. القاتل يقتل ويقول الشيطان أغراه.

الإسقاط يظهر واضحاً في الأفكار والتصرّفات والمواقف... في الجرائد نقرأ حروب الآخرين على أرضنا. يعني أن اللبنانيين يموتون بعضهم في حبّ البعض. لكنّ الآخرين يقيمون الحروب والمذابح على أرضهم. هذا الفكر الإسقاطي التبريري الهروبي لا يؤدّي إلى شيء. هو شيء من الوهم المريح وإزاحة المسؤولية عن الكاهل واستقالة من الدور. وينعكس تالياً على مجمل الحياة وفي مختلف جوانبها، ومن هنا ضرورة معرفة واقعنا وحقيقتنا.

قرأت في هذا الإطار مؤخراً تقريراً صدر عن الأمم المتحدة حول برنامج التنمية في العالم، ونشرته جامعة أكسفورد، يحتوي جداول إحصائية للدول الـ ١٧٣ في العالم؛ وبناء على معطيات وعوامل عدّة مثل الدخل القومي للفرد، ووضع المرأة، التعليم،

التلوّث، البطالة، الأمّيّة، الصحّة، المستشفيات، الأطبّاء، الجامعات، التأمين الصحّي، نظافة المياه، البنية التحتية من كهرباء وماء وتلفونات. وكلّ من هذه العوامل له نسبة ووزن ودور مؤثّر في تصنيف البلد المنوي دراسته.

قراءتك لهذا التقرير من ضمن المنحى الإسقاطي الذي تحدثت عنه؟

هذا التقرير يفضح ادّعاءات أو مقارنات غير مقبولة منطقياً. اللبناني إذا أراد أن يقارن نفسه بسويسرا، «عال» فليفعل. ولكن عليه أن يعرف أين هو تماماً. وكيفية الاشتغال والانتقال من مرتبة إلى مرتبة عبر تحسين جوانب الحياة. أن نعرف أين نحن، لنحبّ بلدنا أكثر وأحسن، ولنتطوّر، علينا معرفة أين نحن وأين مواقعنا.

نحن متأخّرون جداً في نوعية الحياة. وهذا له علاقة بكلّ شيء. تصوّر، لا مكتبات عامّة في لبنان في حين بلغت النسبة في بعض الدول المتقدمة ١٢ كتاباً لكلّ شخص من السكّان. لماذا يكون هذا الفارق كبيراً. يفكّر المرء في أحوال بلده ويتألّم. والأمل؟ أولاً في الوعي والفكر والثقافة ويمكن مع الوقت الكتابات النقدية. وقد تُؤتي ثمارها وخصوصاً النقد. إذ بدون نقد لا تطوّر ولا تغيير ولا أفق يضيء.

في السويد من يخترق عزلتك في الكتابة من الأصدقاء والعلاقات والرسائل والزيارات؟

بيتي المتواضع في الحرش في قرية هادئة. أسكن وزوجتي، ويحتاج المرء إلى ثماني ساعات لكي يصل إلى تلك القرية.

من الأصدقاء الذين يأتون دائماً صديقي الدكتور هشام شرابي. وزارني الدكتور سمير مقدسي وزوجته جين وهي كاتبة بالإنكليزية. وأيضاً على اتصال مستمر بجنان جاسم حلاوي، المقيم في شمال السويد. وكذلك على اتصال بمحمود شريح في فيينا وباريس. وهكذا يعبر الوقت بين الوجه والكلمة والطبيعة.

هل لديك طقوس للكتابة هناك؟

على الطقس البيزنطي أو حيث الطقس المعتدل والانقشاع جيّد والرؤية حسنة والحرارة مرتفعة. إنتاجي كما تعلم قليل. معدلي كتاب كلّ ثلاث سنوات. وإذا قسمنا الكلمات على عدد الأيام وجدناها قليلة جداً، معدل أربع عشرة كلمة كلّ يوم. هل يحتاج الأمر إلى طقوس وما شابه؟ على كلّ حال أفضّل الطقس البيزنطي.

يوسف سلامة، فرحك الحقيقي أين، والمكان الذي يشبهك؟

حين أنتج وأكتب يكون فرحي الحقيقي. حين يأتي آخر النهار وأكون قد كتبت صفحة أو صفحتين ممّا أعمل عليه يكون فرحي نوعياً ومختلفاً. هنا، أنا دائماً مشغول على الطريقة اللبنانية. وإذا حاولت تقييم الحصيلة كانت: «شو هالشباب الطيبين، والأصدقاء حبوبين، وشو ما بدّك هني حاضرين». ونكون لا كتبنا ولا قرأنا ولا سمعنا إلا أصوات الموتورات والأخبار «التعبانة».

في كتاباتك رائحة السفر والأصدقاء والآفاق البعيدة والأمكنة والمؤثّرات الشرقية والغربية. وهذا العتق المجرّب في زاوية النظرة إلى الحياة، وهذا الأسلوب الكارج في الكتابة، الواضح، إلى أي حدّ يمتدّ في الحياة؟

الثقافة هي التعمّق في التقنيات، أو فكّ غور الكلمات، وإجابة عن أسئلة أساسية في الحياة. كيف نفكّر وكيف نكتب؟ والأشخاص الذين تركوا تأثيرهم، التجارب والتفاعل، كل هذه الأمور وغيرها مع الوقت تعطيك نظرة شاملة للحياة والكون مرتبطة بك وحدك. وإذا لم تصل إلى هذه اللحظة التي تراها مرتاحة وواضحة فقد لا ينعكس ذلك في إنتاجك.

ماذا تقصد هنا؟

حين أكتب مثلاً كلمة «بالعربي الدارج» لا أكتبها لأنني لا أعرفها بالفصحى. ولكن ما أريده فعلاً الكلمة الطيّعة والقريبة والبسيطة. كثيرون يتحدّثون عن السهل الممتنع ولكن لا يعرفون صعوبة ذلك. أنا أشتغل على النصّ كثيراً. وعندما تقرأه لأوّل وهلة تقول إنه مكتوب بخفّة. ولكنه مدروس لكي يكون هكذا، ولا أستطيع كتابته بغير هذا النحو. وأعمل جهدي لتبسيط الموضوع وإيصال المعنى وإسلاس السرد. ولو في استطاعتي أن أقول الجملة المؤلّفة من عشر كلمات بكلمة أو رسمة على الطريقة الصينية لما تردّدت. أنا هنا مع الإمام الدينوري الذي يقول: «أبلغ الكلام ما سابق معناه لفظه».

وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن بساطة السرد لديك، كأنك أحياناً تقصّ خبريات حصلت معك بقدر ما لم يحصل. كأنك يهمّك التشويق، هل تشعر بتشويق الكتابة؟

في اللغة الحديثة صارت الكتابة مبنية على الواقع، لا تستطيع كتابة الشجرة والعصفور والتهويم في فضاء لا سقف له. الأشياء يجب أن تكون مرتبطة بالواقع لأنه بحدّ ذاته الأكثر إمتاعاً ومؤانسة، خاصّة إذا قدرت أن تلتقط زاوية النظر للموضوع. وطبعاً زاوية الخلق، «بردخةً» وتدويراً للزوايا الأخرى. وتشكّل هذه العملية التباساً على القارىء بين معقولية الحدث ولامعقوليته. وتكون هذه الخلطة من واقع أكيد حتى لو لم يختبر.

وتحضرني هنا إحدى قصص ماركيز حين يصف الكاهن الذي ميزتُهُ أنه يقف على المنبر فيرتفع ويعلو ٥ سم أو ١٠ سم ويثير الدهشة. لا أحد يستطيع أن يرتفع عن الأرض ٥ سم بقانون الجاذبية. ولكن هذا التوصيف مقبول لأن الخيال يقبل أن يعلو هذا الشخص ـ الكاهن ويرتفع، أما غيره فلا.

هل تعي عملية التشويق في الكتابة؟

قضية التشويق تجيء بالفكر والخيال قبلاً وتتدفق طبيعية. وأهمّ شيء أن تقدر على إمساك خيط التشويق من المكان الذي يكرّ ويتصاعد. وتحديد هذا المكان في وسط الحدث، في بداياته، في نهايته. وهذا وقف على الحدث ووضعه وطبيعته ومحلّه في السياق. أذكر أن أحد النقّاد قال

في أحد كتبي: «الأفضل أن يكتب سلامة للأطفال لأنه يكتب القصّة كما حدثت وبتشويق أكيد».

هل تعتبر نفسك كاتباً محظوظاً، متخففاً من معانيات كثيرة، متفرغاً للكتابة وعلى مسافة واضحة من نصّه. أو أن الكتابة لديك إعادة بعث لمعاناة ونقلها إلى التعبير؟

لا، ليس لديّ معاناة في أمور الكتابة. أتحضّر وأستعدّ وأفكّر أكثر ممّا أكتب. طبعاً هناك تجربة العمر والذكريات والأحداث. ولكن الكتابة لي متعة ولذّة. طبعاً أحبّ أن يكون لديّ قرّاء ومتابعون. وكما لاحظت، أنا على مسافة واضحة من النصّ لأنني مضطرّ في الوقت الحاضر. لا أستطيع مقارعة العالم إذا انغمست شخصياً. يصير خلل في العلاقة والتوازن. لا أستطيع أن أتصدّى مباشرة لأمر ما. ربّما أتصدّى لتفسيره وشرحه وتأويله. لا أستطيع أن أفعل شيئاً في الكتابة سوى أن ألقي بعض الضوء لكي تتضح الأمور للذين يقدرون. فهذا الغياب والتواري والانسحاب لصالح النصّ، حتّى يحضر بدون ظلال أو مداخلات. وتماماً كما ترى الأشياء في السينما. أكتب كما أصوّر في الكاميرا. ولكن ميزة هذا الشيء أنه يجعل القرّاء على مستويات عدّة قادرين على الدخول في النصّ. وثانياً، والأهمّ، أن تبقى اللغة تحمل وظيفة الوعي والوضوح والتعبير السليم، وليس رنين القوافي والأوزان والأشكال والغناء والنشوة، ممّا يعطّل التفاعل والتواصل بين الكاتب والقارىء. وإذا لم نكسر هذه الحلقة نلبث في الجمود والانكسار والعدم، وفي الـ«ترلم ترلم» إلى أبد الآبدين.

يقول همنغواي: «نكتب لكي نطرح عنا قلقنا». أيّ قلق تريد أن تطرحه عنك؟ ومن أية هموم تجيء إلى النص؟

الكتابة عملية شفافة ومتشعّبة الأبعاد، تعكس في مرآتها الجذور والنشأة والتربية والثقافة. ومهمٌّ جداً أن يجد المرء جذوره وذاته وينطلق إلى الأبعد.

جذوري في ضيعة على المتوسّط في لبنان. ومن هذا المنطلق أكتب وأعمل وأحلم وأعيش، وأرى هذه الأشياء بالمنظار الذي يعكسها بتصرّفات وسلوك ومواقف وأنماط تفكير وكلمات. ولدت في لبنان. وتفاعلت مع مداه الأوسع، سوريا وفلسطين والعالم العربي، وأنا في مرحلة صيد العصفور بالنقّيفة تحت الزيتونة حتى عصر الكمبيوتر والأقمار الصناعية. هذه الفترة التاريخية حفلت بتحوّلات واكتشافات مرعبة ومدهشة تكاد تكون في حجم مئات السنين الغابرة من عمر الكون. وبلادنا، لسوء الحظ، وبكلّ الخبرات والتجارب التي تراكمت في تاريخها، لم تحظَ إلا بسلسلة نكبات وكوارث وحروب. وزاد في الطين بلّة، أننا بلد متخلّف، والتخلّف لا تراه في الأمور العامّة بل في الأشخاص، في عملهم، وطريقة تفكيرهم وأنماط التربية والعلاقات والثقافة. ولأنني درست في مدارس غربية فقد تجد وجهة نظري خاصّة بمثقّف عربي، ملوّنة بلون خاصّ. وكلّ شيء أقوله هنا ليس الحقيقة الكاملة. وإنّما هي تجربتي التي عشتها متفاعلاً مع الواقع. والحياة في النهاية مجموعة وُجُهات النظر التي تشكّل صورة شبه كاملة، إذ لا حقيقة مطلقة ثابتة. ونظرتي مبنية على خبرتي الشخصية، ومن خلالها أكتب وأعمل. وهذا النتاج هو حصيلة تراكم هذه الخبرة والدراسة والقراءة والتجارب

الشخصية. وهي عدّتي وأدواتي في مواجهة القلق والتحدّي والهموم التي نعيش.

ثمّة رغبة قوية وجارفة لديك في القول، كأنك لا تريد أن تفصم، ولو لحظة، عرى الشراكة بينك وبين القارىء، ما مردّ هذه الرغبة؟

سبب هذه الرغبة ومردّها نوع الأسلوب الذي أجرّبه وأتابعه. وهذا الفيض من القول، كما تلاحظ، هو عملية تجريب لأسلوب مختلف عن الأنماط السائدة بالسرد أو الحوار أو المفردات. أرتاح لهذا الأسلوب لأنه شخصيتي. ولا أستطيع أن أستعمل غيره من الأساليب لأنها لا تعبّر عنّي، ولا تنقلني إلى القارىء. لا أحبّ أن أكذب. والذي يقرأ كتاب «حدّثني...» مثلاً يجدني هناك ولا يسألني عن تاريخ حياتي أو سيرتي الذاتية لأنها موجودة في النصّ. ولكنّ الأهم من كل ذلك أن لا يفقد القارىء حواره وتواصله مع الكاتب. وإذا صار كلٌّ منهما في وادٍ كانت العزلة الحقيقية والغياب الأكيد.

وهذا يأخذنا إلى سؤال حول علاقتك القوية بالذاكرة ـ والسرد من خلالها ـ كأن قصصك تنتمي إلى الذاكرة وتقطع مع المستقبل، ما رأيك؟

لأنّ كلّ الحكي عن المستقبل، لشخص في عمري وخبرتي وتجربتي، هو نوع من التبشير. تبشير كاذب وموهوم نقرأه في الجرائد ووسائل الإعلام كلّ يوم. لا أستطيع الحديث عن المستقبل لأنني لا أحبّ الكذب على حالي والناس. وإذا كان أفق المستقبل محاطاً بالسواد فإنني أحاول تجديده بالأمل الضئيل. الأمل موجود

دائماً، ولكنّك تراه ضمن هذا السواد الذي تحدّثنا عنه. لا أقدر أن أرى الدنيا بألف خير وكلّ شيء تامّ، وأتعامى. اليوم بطلت النظرة إلى العالم مرتبطة بالمثل والتجريد. هناك الواقع، والعلوم الاجتماعية الجديدة، وعلم السيمياء الذي يبحث في ماهية الواقع. وإذ أعيش اليوم في بيروت، وأتأملّ حولي، فماذا هناك لأتحدّث عن المستقبل؟ أين التخطيط والرؤية المستقبلية؟ أفي المحافظة على القديم وتجديده بالتطوّر التقني؟ كيف أتحدثّ، وبعد هذه الحروب؟ أعتقد أن ديكنز هو الذي قال: «المستقبل هو ذلك الحاضر الملعون». من هنا ضرورة الرجوع إلى الذاكرة لفهم هذا الحاضر والتقاط الأشياء التي لها قيمة ومعنى ووزن في حياتنا وتاريخنا.

ويقدر القارىء تالياً، من خلال الذاكرة، أن يرى نظرتك إلى الأمور. أو على الأقلّ يشاركك ويكون عنده «شويّة أمل»، أمل حقيقي وليس وهماً ولا سراباً. ويمكن على المستوى الشخصي أن يضغط عامل العمر، ويجبرني على وضع أخبار الذاكرة أوّلاً وأساساً. ولكنّ المستقبل بعيد ولا يسعنا الحديث عنه. لذلك اتّجاهي أوّلاً إلى الواقع، إلى الأشياء التي وقعت وحدثت. لا أكتب عن أشياء لم تقع أو تحدث. في الإمكان، ربّما، كتابة رواية علمية خيالية عن المستقبل، تحدث سنة ٢٧٠٠، ورواية واحدة قد تنجح مثل «جول فيرن» وتسقط روايات مقلّدة كثيرة. المستقبل لا تراه إلا زرقاء اليمامة. ولا أعلم ماذا سيحدث غداً أو بعد غد. ربّما إذا ماتت شخصية مهمةٌ عندنا «بيصير مجزرة... بيصير عرس» لا أعرف ماذا يحدث؟ ويبقى أن الذاكرة مهمّة لأنها تتذكّر الأحداث المهمة التي لها وزن وقيمة في تاريخنا وحياتنا ،وترفدنا بالمغازي والعبر.

من أين لك خزين اللغة والأفكار؟

تعبت على نفسي كثيراً في هذا المجال. ولديّ أكثر من مكتبة، ومنها ما يلفّ معي في التنقّلات والأسفار. وأشتري الكتب من مصادرها. والكتاب مهمّ للدارس والمتعلم والمثقّف. وقراءاتي واسعة لاختصاصي بالاقتصاد والعلاقات الدولية والفكر السياسي. ولديّ اطلاع على بعض نواحي الأدب في أميركا اللاتينية «ماركيز»، وغيره، والأدب الفرنسي منذ أيّام الدراسة، وكذلك الأدب العربي. ومنذ صغري في مدرسة صيدا كنت أحاول كتابة الشعر العربي ولقيت تشجيعاً من يوسف الخال، ونشرت، في مجلّة «الفنون» التي أسّسها الشاعر الراحل، عدداً من القصائد والمقالات. ودائماً أتابع في مجال الأدب العربي ماذا يحدث. والكتاب الذي سحرني في التراث هو «ألف ليلة وليلة» تحقيق الدكتور محسن مهدي، طبعة هولندا، وكتاب «الساق على الساق» لأحمد فارس الشدياق. وتعجبني كتابات سعيد تقي الدين. وفي الغرب أتابع كتابات أمبرتو ايكو، رائد السيمياء والنصوص المفتوحة.

إلى ذلك، ثمّة كتابات أقرأها وأملُّ سريعاً. وأعتقد أن السبب يكمن في أنني أقرأ على ضوء المفهوم الغربي، فأجد أن اللغة كشكل تطغى أحياناً على المعنى، إذ تطرب القارىء وتضيّعه عن القصد. وهنالك كتّاب ليس عندهم شيء ليقولوه سوى أنهم يكتبون.

في كتاب «الأيام» لطه حسين، أذكر فقرة يتحدّث فيها عن شيخ مشهور في الأزهر يعتزّ بأنه ألقى محاضرة جمّد فيها السامعين طوال ساعتين، ولم يقل فيها شيئاً. جمّدهم باللغة

وأدهشهم بالبيان والبديع. وهذه السطوة في اللغة، وكثيراً ما نجدها في الكتابات السائدة، تجعلني أحياناً أنفر وأفقد التواصل.

لكنّ تيّار الحداثة في الشعر والأدب حاول التصدي لأنماط أثقلت اللغة وجمّدت الفكر.

أهمّيّة الحداثة أنها محاولة انتفاضة فكرية ولغوية وشعرية على الواقع التقليدي الموروث، خاصّة أوزان الخليل والقوالب اللغوية والتمرّد على المحرّمات. وأعتقد أن سعيد عقل ويوسف الخال شكّلا مرحلتين متتاليتين في هذا المجال، وأيضاً أنيس فريحة الذي حاول تبسيط اللغة من ضمن قواعد معينة. ولكنّ يوسف الخال وأدونيس وشوقي أبي شقرا وأنسي الحاج وفؤاد رفقه لعبوا الدور الأهمّ خاصّة، كفريق عمل موحّد ومن منظور حضاري وفكري ولغوي. ودور يوسف الخال في المقام الأول لأنه أنتج وكتب ونظّر، وحاول قدر إمكانه أن يكرّس اتّجاهاً مهمًّا فرض نفسه في الأدب والشعر العربيين.

الروائي يقتحم العالم باللغة، والشاعر يكثفه اختصاراً وترميزاً، ما تعليقك؟

يبقى الشعر بالنسبة إليَّ، كروائيّ وكاتب قصّة، من الأشياء التي أساسها مونولوغ كالملاحم والخطابة. ورأيي أن المونولوغ ليس أساس الأدب بل الديالوغ هو الأساس، حيث أشخاص يتكلّمون بأصوات عدّة ولغات وأشكال ومفردات. وتختلف شخصياتهم ونبراتهم ومواقفهم. والكاتب يعطي هذه الأشياء أبعاداً وأعماقاً من خلال رؤيته الدرامية. أمّا في الشعر فهناك شخص

واحد يظهر باستمرار. ورغم تكثيف الحالة الشعورية لا يتفاعل بالمعنى الواسع للكلمة. في الرواية مجال واسع للضحك والمرح يرطب مأساة الوجود الإنساني. ومن أهمّ الأشياء الموجودة في الأدب عناصر الضحك والمرح والسخرية. ولا أعرف من قال من الفلاسفة «الضحك علامة الانتصار والقوة». والرواية أو القصّة تعمل على تظهير هذه القوّة وإبرازها.

في كتابك «حدثني ي.س قال» كنت شاهداً على الأحداث. هل كانت الإفادة كاملة أو أسقطت أشياء لصالح النص؟ وكيف تم الانتقال من دور الشاهد إلى دور الراوي في «السقف»؟

ليس من علاقة تربط كتاب «حدثني...» و«السقف» سوى أن كاتب الإثنين هو شخص واحد. الأوّل نوع من السيرة الذاتية وفيها تكييف في بعض الأمور التأليفية. والثاني عملية خلق وتأليف وحرفة وتقنية. كتاب «السقف» في قلب عالم القصّة، في آلياتها والملامح والتأليف. وإذا هناك أحداث أو ذكريات بدت للقارىء شخصية، فهي محض خيال وتأليف.

ورغم ذلك بدت مواضيعك في «السقف» استمراراً لفصول من سيرة ذاتية. إلى أي حد يلعب المعطى التخيّلي دوراً في خطابك القصصي؟

هذه القصص في «السقف» لم تقع. غير واقعية. وإنّما هي خيالية بحتة. وضعتها وأسقطتها في الإطار الواقعي. وقمت بحبكها وشدّها بالتفاصيل لإقناع القارىء بواقعيتها، وبأنها ممكنة الحدوث فعلاً. ربّما، هناك حادثة حصلت فعلاً والتصق بها البناء

القصصي. ولكن ما فعلته هو «وقعنة» الأحداث. وربّما من يراها في لبنان يحسّها واقعية ويكاد يلمسها في زمانها ومكانها. ولكنّ القارىء في المغرب مثلاً يراها نصًا تأليفياً خالصاً. وهنا تبرز قوّة الكاتب في جعل الخيال يصير واقعاً وقريباً من حياة الآخرين ومعاناتهم ونوازعهم. «وشو ناس القصص مش ناس».

كيف تنظر إلى القصة القصيرة؟ تعريفك؟

القصةّ القصيرة، لحدّ عِلْمي، لم تحدَّد في تعريف خالص ونهائي، لا في الغرب، ولا في الأدب العربي خاصّة. وسأحاول هنا تعريفاً. يمكن القول إنها حادثة حوَّلها الكاتب ليستنبط أشياء، مشركاً القارىء أو المتلقّي في أحداث هي أبعد بكثير من الحادثة نفسها، بغية تسلية القارىء ونفسه معاً، أو لإعطائه عبرة أو مغزى. والربط هنا بالعبرة أو المغزى صار أمراً من الماضي ومن الموروث التقليدي. والقصّة يمكن أن تكون مبنِّية على فكرة محدّدة أو حادثة معيّنة في إطار زمني ومكاني واجتماعي محدّد. ومهمٌّ جداً للكاتب أن يقول فكرته أو حَدَثَه بزخم ليشرك القرّاء في شيء أوسع وأبعد وأكبر من القصّة نفسها، وطبعاً أن تكون من ضمن المعقول والممكن إلا إذا كانت القصّة خيالية. وقرأت مؤخَّراً تعريفاً لحائزة نوبل للآداب غورديمر تقول فيه: «القصّة هي محاولة اكتشاف الاحتمالات الممكنة في حياة لم يحلم بها من يعيشها». وإلى حدّ بعيد ينطبق هذا الكلام على الحدث والفكرة الشخصية واستكشاف الآفاق الممكنة في كل ذلك.

ما الفرق بين القصّة والرواية؟

القصّة القصيرة هي عزف كمان منفرد لهدف معين. أما

الرواية فهي سمفونية بمجموعة أصوات تتناغم في حركات وفصول وتطوّر درامي.

تستعمل أسلوب السرد الكلاسيكي (حدث، بداية، جوّ، نهاية) وهناك بذور روائية في بعض قصصك .وأحياناً مستويان أو ثلاثة للسرد الواحد كما في «القصّة قبل الأخيرة» في «السقف»؟

إنه واحد من أنواع التكنيك المتعدِّدة. عدا أن هناك الكثير من القصص التي قمت بكتابتها لتكون أصلاً بدايات روايات ثم قطعتها وصارت قصصاً قصيرة. وجدت أنها أنسب، وإذا ما جُدِلت وكُثِّفَتْ خدمت النصّ إبداعياً أكثر.

وهناك مشكلة ثانية أنني أكتب بصعوبة. ربّما قراءتي سهلة وبسيطة جداً ولكنّي أكتب بصعوبة فائقة. كلّ فقرة أو سطر فيما كتبته أعدته، على الأقلّ، عشر مرات. والسبب أنني أتعب كثيراً لأجل كتابة سهلة وبسيطة. أتعب كثيراً لكتابة صفحة. وحسبت مقدار ما أكتبه في اليوم الواحد، مذ تفرّغت للكتابة، فوجدت معدّل إنتاجي لا يتعدى ١٤ كلمة في اليوم الواحد.

بعض الكتّاب لديهم الموهبة والتقنية والزخم والقلم السيّال. يكتبون ٣٠ قصة في الأسبوع. «نيّالهم». عندما أكتب أموت كي تطلع معي الأشياء وكأني أقولها لشخص أمامي وأخبرها وجهاً لوجه. وإذا لم تصل الكتابة إلى هذا المستوى الذي يعجبني ويرضيني فلا أريدها. إضافة إلى أنه في كلّ ما أكتبه أرجع وأقف على آراء ثلاثة أصدقاء: الشاعر غسّان مطر في بيروت، والدكتور هشام شرابي في واشنطن، للبناء والتركيب، ومحمود شريح في فيينا. وكل صاحب اختصاص في مجاله.

وهذه الآراء تسهم في رفع مستوى النصّ من التشويق والتركيب والسلاسة اللغوية.

هذه الصعوبة التي تتحدث عنها، أين تكمن تحديداً؟

من أصعب الأشياء كتابة قصّة أو رواية أو حتّى أيّ شيء فيه حوار باللغة العربية. وهنا تبرز قضية اللغة وعلاقتها بالنصّ والتفكير والتعبير. وذلك لأننا نكتب بلغة غير محكيّة، بمعنى أن الأمّ والولد والفلاّح والطفل يتكلّمون اللغة ذاتها، برغم أن المفاهيم والأشياء تختلف بعضها عن بعض.

اللغة هنا لا تساعد في صياغة الواقع السائد. جرّب كثيرون من الكتّاب، وحاولوا تفادي ذلك بوضع الكلام المباشر باللغة «الدارجة». ووقعوا في مشكلة صعوبة قراءتها وتوصيلها، وبعضهم وضعه بالفصحى على أساس تخييلي. ما أحاوله هو ترك الحوار يتمّ في شكل غير مباشر، أي أن الراوي يحكي ما قاله الشخص، إلا في حالات معينة وبطريقة مبسّطة يمكن قراءتها «بالدارج»، مع اعترافي بأنها ليست حلاً كاملاً ولا مثالياً. ولهذا السبب كثيراً ما تجد في كتاباتي صيغة ضمير المخاطب، لأنّ الراوي يروي بلسانه. ولذلك أستعمل السرد ولا أعتمد الحوار المباشر. وهذا يدفعني تالياً إلى تقوية السرد، وكتابة العبارات القصيرة القوية. ورأيي أنه ما لم تحلّ هذه المشكلة تدريجاً لن تقوم قائمة للأدب العربي الروائي الحديث، ولن نتطوّر قصصياً وروائياً.

الشخصيات لديك تبدو كأنها تسير في أقدار مرسومة. عند أيّة نقطة يبدأ اهتمامك بها؟

هذا بسبب المسافة الزمنية القصيرة للشخصية في بناء القصّة

القصيرة. كما أني أخاف «بيني وبينك» إذا ما تطوّرت الشخصية أن تتغيّر ملامح القصّة وتكثر الأحداث وتتعدّد الأهداف أمامي. في القصّة ينحكم الكاتب بالفترة القصيرة لاهتمامه أساساً بالحدث. هذا لو صحّ في الرواية يقتل الرواية. ربّما لا أهتمّ كثيراً بتحليل الشخصيات في قصصي. أكتب عن الشأن الاجتماعي والوضع الإنساني. وأعني الحدث بمفهومه الاجتماعي والإنساني الشمولي. لم أجرّب تطوير الشخصية كثيراً، عمقاً وظاهراً، ربّما، ولكنّي حاولت جعلها تسير بأمانة في أحداث معينة، وتتفاعل معها في شكل صحيح وسليم. لم أرسم الشخصية بل رسمت الحدث وانطلقت منه. فتحت العدسة على الحدث وأقفلت في النهاية على نقطة محدّدة وقوية.

ولكنك عندما ترسم مشهداً ما تقتحم بتفاصيل وتنتهي بشبه حكم وجداني؟

رأيي أنه أهمّ بكثير أن تعطي فكرة للوضع الاجتماعي الإنساني لا أن ترصد تطوّر الشخصية أو اكتمال الحالة. لست كاتباً ومحلّلاً نفسياً، ولا أملك أدوات التحليل النفسي والدراسة المطلوبة لأتعمّق في فهم الشخصية. القاصّ والروائي الغربي متخصّص ومتفرّغ ويستعدّ لهذا النوع من الكتابة النفسية. يطلّع على الأبحاث والتقارير والحالات المشابهة، وعلى تصرّفات الناس وردّات الفعل وأنماط السلوك. ويختلف الزمان والمكان والتطوّر الاجتماعي في نوعية السلوك الإنساني.

في كتاب «حدثني ي.س قال» أربع محطّات خيبات، مع أمل

بسيط يشرق في الحلكة. في «السقف» تماسٌ قوي مع الحياة وتبقى الخيبة مغلفة بالطراوة؟

في «حدثني ي.س قال» تطغى أجواء السيرة الذاتية. وبعد عيش السنين الطويلة يكون الواحد «مفلوقاً» ويريد أن يقول الأشياء. وبعد أن يطفح الكيل تراه يكرّ طبيعياً بما فيه. وكيف تتمّ العملية؟ كلّ إنسان هو كتاب بحدّ ذاته. والانتقال إلى إخراج الكتابة من الكتاب هي الإبداع. لذلك أقول «السقف» عمل أدبي بحت بكلّ ما يحتويه. أما «حدثني...» فكتاب سيرة ذاتية مبنية على وقائع وخيبات وعِبَر. وإذا كانت الخيبات تساوت أو رجحت كفّة على كفّة، فلأن الخيال الأدبي أيضاً لا يمكن فصله بسهولة عن الواقع المعيوش.

الجرأة والسخرية تشكّلان مقبضَيْ لجام لديك. أين نجد جذور ذلك؟

الجرأة تجيء من المجابهة والإصرار. ومن أن حياة الإنسان تقاس بما أنجز. والإنجاز، أيُّ إنجاز، يتطلّب جرأةً وعزماً ومواجهةً وتحدّياً ومغامرة. وأوّل مرّة اصطدمت بهذه الجرأة الواقعية في المؤلّفات والكتب، كانت قراءتي لكتاب جونس «من هنا إلى الأبدية» حيث المفردات والألفاظ تنهمر في واقعيتها وإثارتها للحواسّ. أما السخرية فتنبع من إيماني بأن حياة الإنسان كوميديا. ولا أستطيع أن أتصوّرها خارج هذا الإطار. فالإنسان في وحدته وعزلته وأحلامه وموته مأساة متحرّكة. هذا عدا المآسي التي يُفترى بها عليه من الآخرين والمجتمع. وفي بلادنا حدِّث عن هذه الأمور بلا حرج. أعتقد أنني كلّما اقتربت من هذا

الحسّ الساخر في تصويري للحالة والوضع، والمشهد، ومن الضحك والنكتة، أقتربُ جوهراً من نضال الإنسان في سعيه إلى الفرح والسعادة والحياة.

تتوسّل الموت لتقول موقفك من الحياة. قصّة «السقف» حيث السخرية السوداء المرّة من الموت وفي قصّة «الموت» حيث العشق المفرط للحياة أمام الموت. ما موقفك الحقيقي؟

الموت هو الوقفة الأساسية الوحيدة في حياة الإنسان. وعليه أن يعي هذه الحقيقة منذ لحظة الولادة. وإذا لم يحسب هذا الحساب كانت حياته بلا معنى. الموت شيء راعب، ومن خلاله يرى الإنسان أن حياته انتهت إلى اللاشيء، إلى الغبار. وإن نتيجة هذه المجابهة بين الإنسان والموت هي لصالح العدم. كل الفلسفة الوجودية مبنية على هذه الفكرة. في الفكر الديني ليس الموت إلا خطوة إلى حياة ثانية. ولكي يخطو المرء هذه الخطوة يفترض أن يكون عنده إيمان. وأنا لا-أملك هذا الإيمان. الموت لي هو نهاية الأشياء. وبعد هذه النهاية لا شيء. حتّى اليوم ما «ظبطت معي». لم تمسّني حكمة الإيمان بعد. لا أقطع الأمل نهائياً. وإن شاء الله يحدث ويهبط الإيمان في قلبي.

كيف تنكشف لك الحقيقة الإنسانية من خلال التجربة القصصية والروائية؟

الحقيقة الإنسانية لا تجيء من فراغ. ترتبط عندي بالإطار. يعني الإنسان المعيَّن في البلد المعيَّن والحدث المعيَّن. ولا أريد أن أدخل في المعميات والمطلقات. ذلك أن الرواية أو القصّة

هي في النهاية تصوّر لوضع محدّد في إطار ما، يسلّط الضوء بعمق وشمولية وأبعاد على الأشياء التي يكتبها المؤلّف بأسلوبه الخاصّ، ليوصل المعنى إلى القارىء. والحقيقة لها أبواب ونوافذ ومداخل كثيرة. وكلّ شيء في النهاية يحمل الكلام والتأويل والطرق، من زوايا ووجهات مختلفة.

هل تشعر بأنك تكتب لأحد ما؟

لأصدقائي. وإذا وسّعنا البيكار قليلاً، فللقرّاء خارج دائرة الأصحاب والمعارف. ولكنّي أضع في الحسبان، وأنا أكتب، أن القرّاء مستويات مختلفة. والمراجعات الإيجابية حفزتني على مزيد من المغامرة. ولو أخذنا كتاب «السقف» مثلاً الذي يحتوي تسع قصص، لرأينا الأذواق اختلفت بين قارئيه ومراجعيه، وكلٌّ صنّف قصته الأولى على عكس غيره. وكلّ قارىء في النهاية يجد الشيء الذي يبحث عنه. وهذا بحدّ ذاته أمر مشجّع. والسبب، ربّما، أن في القصص زخماً ناتجاً من ضيق الوقت أمامي. رغبة قول الأشياء بسرعة. «وكلّ واحد شغلتو بهالدني إنو يسمع صوتو. ونحن عمنجرب نسمّع صوتنا».

كتابك «جريمة في البيت» صدّرته على أنه رواية وثائقية. ماذا تقصد؟

الرواية الوثائقية ليست رواية بالمعنى المألوف. كما ليست دراسة أكاديمية. مزيج من الاثنين، من الخيال والواقع. وهي مرتبطة بنصّ. والأدوار يلعبها أشخاص حقيقيون. رجال أمن، محامون، قضاة، أطبّاء، سياسيون، وشهود عيان من كلّ حدب

وصوب. منهم من تقاعدوا وانزووا في قراهم وبيوتهم، ومنهم من أخذتهم يد المنون. منهم من صعد سلّم النجاح وتبوّأ مراكز هامّة في الدولة، ومنهم من تابع تحصيله العلمي وأصبح دكتوراً وأخصّائياً في حقله.

طيّب، مرجع الرواية الوثائقية نصّ قديم أو حديث؟ لأن هناك رواية وثائقية مرتبطة بحدث تاريخي أو ببحث تاريخي معين مثل روايات أمين معلوف وأومبرتو إيكو في «اسم الوردة».

الرواية الوثائقية مرتبطة بنصّ حديث. وعموماً أفضّل أن يكون حديثاً. وهذا النوع يأخذ الوقت و الجهد. إذ عليك مقابلة هؤلاء الأشخاص ومقارنة ذلك بالنصّ، واعتماد الدقّة والأمانة. إذ ليس كلّ ما يعلم يُقال، أو كلّ ما في النص يمكن قوله. وبعد جمع الأقوال رسم الإطار الروائي. وترى أنك مضطر لأن تدخل على الرواية، أشخاصاً غير حقيقيين لأن لهم دوراً في الرواية، مادام أن الرواية حوار. وتفترض الرواية الوثائقية الاطّلاع المعمّق على الموضوع من كلّ جوانبه. والهدف أن تلقي أضواء على أمور لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بموضوع المعالجة، وإثارة الأسئلة والشكوك والنقاش ما يؤدّي إلى تغيير الوضع نحو الأفضل والأحسن.

هل هناك شروط معينة لكتابة الرواية الوثائقية؟

لكتابة الرواية الوثائقية ـ كما يجب أن تكتب ـ لا بدّ من إلمام كامل بعلم البحث عن المصادر الأساسية. لكي تقدر على التمييز بين المصادر الأولية والمصادر الثانوية. هذه الدراسة

تفترض الاطّلاع عليها أكاديمياً، ولا يكفي أن تملك الرغبة أو التخطيط الأوّلي. هناك قواعد أساسية يجب الاطّلاع عليها. وبكونك تكتب رواية لا يجب أن تظهر بشكلها الواضح والفجّ، بل بالقُطبة المخفية. والقارىء يعرف أن هذه الرواية صحيحة وحقيقية. أو تصبح فبركة وليست رواية. كما على الكاتب مثلاً، إذا كان في صدد الكتابة عن جريمة، الاطّلاع على أعمال المحقّق ومراحل التحقيق، وأن تكون هذه العمليات والمراحل كما تطبقّ على الأرض.

كتبت «حدثني ي.س. قال» السيرة الذاتية والتجربة الشخصية، وكتبت «السقف» مجموعة القصص المقطوفة بيسر وعمق، وها أنت والرواية الوثائقية في «جريمة في البيت» ثم المقالات المتحرّكة في «عود الكبريت». أين أنت من هذه الانساق، وأين تجد نفسك تماماً؟

الحقيقة أنني لم أسأل نفسي هذا السؤال. ورأيي أن «حدثني ي.س. قال» و«السقف» حتّى «جريمة في البيت»، و «عود الكبريت» بمعنى ما، حيلة لما أريد أن أقوله. والأهمّ أن يصل المعنى، الرسالة إلى الآخر. وأن أتخفّف من أعباء ما يضجّ في داخلي والقول.

هل تتابع حركة القصة والرواية العربية؟ وكيف ترى الخطاب السائد والأعمال؟

أقرأ لكثيرين، وأحسّ تطوّراً عميقاً واهتماماً متزايداً بالقصّة والرواية في الأدب العربي. وبعض الأعمال أجد فيه انعكاساً

للحياة والواقع والفكر والوضع الاجتماعي. وثمّة أعمال لا أرى فيها إلا هذياناً وسراباً وأسطوانات تدور حول نفسها بفراغ كبير، يعجبني الطيّب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال» والياس خوري في «غاندي الصغير» والطاهر بن جلون في «ليلة القدر».

وأثني هنا على أعمال الدكتور هشام شرابي، خصوصاً كتابيه «مقدمات في دراسة المجتمع العربي» و«البنية الأبوية». واللافت أن الأسماء تتزايد والأعمال تكثر في مجال الرواية والقصّة، وهذا الأمر في التراث العربي يحمل دلالة مهمّة إذ طالما كان الشعر، لا الأدب أو الرواية، سجلّ العرب وديوانهم والناطق الرسمي الوحيد.

كونك متابعاً وقارئاً للرواية العالمية في أوروبا وأميركا، كيف ترى الاتجاهات الروائية وواقعها اليوم؟

في العالم اليوم صناعة روائية وعالم نقدي. الصناعة الروائية أقصد بها الـ«بِسْت سلرز» وكتب الجيب، وهذه إنتاجات مرتبطة بحركة السوق والناشر وطلب القراء.

أما الأعمال الروائية المبدعة فهناك عالم نقدي مقابلها. ماذا يعني مثلاً أن يفوز أمين معلوف بجائزة الغونكور الفرنسية لكتابه «صخرة طانيوس»؟ معناه أن هناك نقّاداً درسوا وتعمّقوا وقيّموا على ضوء مقاييس نقدية متعدّدة، معناه أن الرجل وُزِنَ بالموازين ووُجِد ملآناً، وفرض نفسه.

في الولايات المتّحدة تطلّ الرواية الإبداعية، وتقتصر إجمالاً على مجالَي الزنوجة والمرأة. وفي هذا الإطار تندرج موريسون

(حائزة نوبل) وهناك قضيّة النساء. أما أعمال الخيال العلمي والنصوص الغامضة فاستنفدت غرضها.

وهناك كتاب آخر قرأته في الآونة الأخيرة ولفتني إليه أحد الأصدقاء، صدر في ١٩٩١ وحاز «بوليتزر» الأميركية. والمؤلّف غير مشهور. اسم الكتاب «كونفدرالية المغفّلين»، والكاتب اسمه جون كينيدي تول. كتبه وهو في الخامسة والعشرين وانتحر في الثانية والثلاثين من عمره. تدور أحداثه في مدينة نيو أورليانز. فيه السيرة ومزيج فظيع من الفرح والمرح ومسحة التراجيديا الحزينة. ربّما من أهمّ ما قرأته إطلاقاً. ويقول ليبلينغ، ناقد مجلّة «النيويوركر» عن نيو أورلينز «هذه المدينة التي تشبه جنوا ومرسيليا وبيروت والإسكندرية أكثر ممّا تشبه نيويورك. وهي كهافانا وبورت برنس في مكبّ العالم الهليني. ولم تلامس شمال الأطلسي إطلاقاً. والبحر المتوسّط والبحر الكاريبي وخليج المكسيك معاً بحر واحد رغم تقطعه». رواية أتمنّى لو تنقل إلى العربية.

يوسف سلامة، الكلمة الأخيرة لك، لتقفلها عن المشوار والطريق والعمر؟

لا أحبّ أن أذكر شيئاً عن نهاية المشوار أو نهاية الصيف. المهمّ، أنني لا أزال أمشي ببطء، أو ربّما مسرعاً فوق هذه الطريق. لا أعرف من هندس هذه الطريق الطويلة القصيرة، وما سبب الازدحام عليها. لكنّني أعرف، بلا أدنى شكّ، أن الذي هندسها، وشقّها، وعبّدها، كان، سبحانه تعالى، محبّاً للنكتة.

◊ ◊ ◊

ولد الدكتور يوسف سلامة في لبنان، ودرس في الجامعة الأميركية في بيروت ـ بكالوريوس اقتصاد (١٩٤٧)، وفي جامعة شيكاغو ـ ماجستير في العلوم السياسية (١٩٥٠)، وفي جامعة جورجتاون ـ واشنطن، دكتوراه في العلوم السياسية والدولية (١٩٦١).

عمل في حقول التعليم والإدارة والمصارف في واشنطن ونيويورك ولندن وبيروت.

أسّس مصرف إنترا في نيويورك وأداره حتى سنة ١٩٦٧.

صدر له: لبنان في الأمم المتحدة (مجلة شعر ١٩٦٢) حدثني ي .س قال (دارنلسن ١٩٨٨)، السقف (دار نلسن ١٩٩١)، جريمة في البيت (دارنلسن ١٩٩٣)، عود الكبريت (دار نلسن ١٩٩٥).

ليلى شرف

من تعجنه التجربة يطلع منها أكبر، ويصير رمزاً، وقبلةً ومثلاً. . . جزءاً من الجذوة المشتعلة دوماً في القلوب والعيون والآمال. إلى الفسحة التي تملأها الرياح الأربع والجباه والحقّ. ليلى شرف من هذا المعدن بحضورها الهادىء والواثق، بحيويتها ووضوح الرؤية والأفكار، رؤية استشرافية للواقع العربي. من الأصوات والوجوه الطليعية المميَّزة في حركة الفكر العربي. وهي، إلى تعدد اهتماماتها والمشاغل، وزيرة إعلام سابقة وباحثة في الفكر القومي العربي وقضايا الديمقراطية والتنمية، إلى اهتمام خاص بالثقافة والفنون، وهي نائبة رئيس لجنة مهرجانات جرش الدولية. وحين تطرح أفكارها لا يفارقها ذلك الإيمان ولو وصلت إلى الحدّ الأقصى. غير مستعدّة للمساومة لما تعتبره مُثُلاً وقِيَماً ومبادىء. قلبها على كلّ العالم العربي بأهله والمدن، وحين تذكر

بيروت أو القاهرة تقصد روح المدن والنبض والطابع. ولا تزال عاشقة لبيروت، وهذا العشق يرافقه (الحنين إلى أصلها اللبناني) «بيروت كلّ طفولتي ونصف شبابي». وتفرح للمرأة في الندوة النيابية اللبنانية. وتفيض حول أزمة الفكر القومي وواقع الديمقراطية والمرأة والإعلام وتجربتها وزيرة سابقة.

وجودك في بيروت اليوم؟ ماذا يعني؟

أنا عضوة في الأمانة العامّة للمؤتمر القومي العربي، وهي مؤسّسة تجمع القوميين المثّقفين العرب لإعادة إحياء الفكر القومي العربي بعد تعرضه لهجمات خارجية كثيرة، خاصّة هجمة الإقليمية، لأن كلّ قطر يتطلّع إلى الداخل بتقوقع وانكماش ولا يفتح النوافذ والشبابيك ولا يرغب تالياً في أن يتوسّع في وحدة شاملة. وإذ ذاك العالم العربي ينكفىء ويذهب إلى التفجّر من الداخل، وتالياً إلى الاستفراد ومشاكل اقتصادية وحروب أهلية واضطرابات اجتماعية وأزمات سياسية لإخضاعه وتفتيته.

وأمام هذا الواقع ما الحل؟

نحن نرى أن الحلّ الوحيد للخروج من حالات الاستفراد والقطرية والإقليمية والانعزالية في العودة إلى رحاب الوحدوية وفي إطار صيغ تناسب القرن الحادي والعشرين.

كيف تنظرين إلى بيروت بعد الحرب؟

أصابتني صدمة كبيرة بعد الحرب، وجدتها مهدّمة ومدمّرة وغارقة في الإهمال والأوساخ. وكلّ شيء يتداعى، مهمَلاً

ومتروكاً، ولكن بعد أن تعيش فيها قليلاً وتتورّط فكأنك تنسى كلّ ذلك، وتعود تشعر بنبضها الخاصّ، بضربات قلبها المختلفة، والروح الأساسية. هناك مدن في العالم مثل بيروت، نيويورك، والقاهرة، فيها سحر خاصّ وطعم مميّز مهما أصابها من المآسي والكوارث المادية. قوّتها في الروح، في الداخل. بيروت حبيبة إلى قلبي، وفيها كلّ طفولتي ونصف شبابي، من المدرسة «الأهلية» إلى الجامعة الأميركية، إلى غيرها من الأمكنة التي لها «في القلوب منازل».

تجربتك وزيرة للإعلام في الأردن ١٩٨٤ ـ ١٩٨٥ كانت مختلفة، ما تقييمك؟

التجربة كانت غنيّة وتعرّفت فيها إلى الصعوبات النظرية والعملية التي تعترض ديمقراطية الرأي والكلمة في الوطن العربي، إلى خطورة تغييب الحقيقة وتغييب النقد، وتغييب المناقشة ومراقبة السياسات والقرارات عن الرأي العام العربي. وفي الأردن تخطّينا هذه المرحلة على صعوباتها والمشاكل، بدخولنا المرحلة الديمقراطية سنة ١٩٨٩، ولكن ماذا عن البلدان العربية الأخرى، يمكن القول إن الكلمة لا تزال شهيدةً والكتاب شهيداً والكاتب الشهيدَ الحيّ. وما يزال الاضطهاد سيّداً في موضوع الحرّيات العامةّ والصحافة. وكامرأة تعلّمت أن في بلادنا قليلين يستطيعون أن يحملوا أنفسهم على قبول فكرة أن المرأة قادرة على صنع القرار. ولكنّها عندما تصل وتثبت تُحْتَرَمُ ويتمّ التعامل معها بثقة وإيجابية، ولا فرق بينها وبين زميلها الرجل في هذا المجال. إذن المهمّ أولاً أن يحمل المجتمع المرأة ثم تسير العملية. وفرحت

جداً لانتخاب نساء في برلمان لبنان، وأعتقد أنّه قد حان الوقت ومن زمان في لبنان بلد الانفتاح والمتقدم، أن يعود ويحمل المرأة إلى الندوة النيابية بالفرص المتساوية والكفاءات والبذل والعطاء.

الصعوبات التي واجهتك لأنك وزيرة أم لأنك امرأة، تقتحم عالماً تكاد مفاتيحه تغلق على النساء؟

لا، لم تكن لأني امرأة بل هي السياسات التي قرّرتُ اتّباعها، وأعني حرّيّة الصحافة وحرّيّة الكلمة والتواصل مع الصحافة.

وما قصة استقالتك من الوزارة وكانت ضجّة في تلك الفترة؟

كنت أدعو إلى فتح باب الحرّيّات الصحافية وباب النقد والتواصل مع الصحافة ومع صانع القرار، وربّما أكثر ممّا كانت المرحلة تستوعب. ولم أرد التنازل، عن هذا الطرح لأن التنازل للتوافق مع الفترة، كان يعني التخلّي عن المُثُل التي نحملها وندعو إليها. وما أن نصل إلى موقع القرار نتخلّى عنها مثل الحرّيّات العامة، وفي طليعتها حرّيّة الكلمة والرأي. لذلك وجدت نفسي لا أستطيع إلا أن أستقيل. ولكن فاجأني حقًّا أنني لم أتوقّع لاستقالتي هذا الأثر، وحرارة التفاعل في الأقطار العربية وهي تعكس تشوُّق العرب في كلّ أقطارهم إلى الديمقراطية وحرّيّة الرأي وحرّيّة التعبير وحرّيّة الصحافة عامّة. لمست ذلك من ردّات الفعل حول الاستقالة.

وكيف تطور الوضع في الأردن آنئذ وفي أي اتجاه؟

نحن في الأردن بدأنا نخطو خطوات في الاتّجاه الصحيح واستكملنا بناء المؤسّسات التي تحمي مسيرة الديمقراطية، مثل قانون الأحزاب وقانون المطبوعات والنشر، ومثل قوانين الحريات العامّة والمحاكمات. وأعتقد أننا وضعنا أنفسنا في الطريق الصحيح. ونأمل تالياً أن تستمرُّ الحرّية وتنتقل من بلد عربي إلى آخر.

ولكن لماذا ارتبطَت استقالتُك بما أُثير عن توجيهك النقد إلى العشائر والعادات؟

العشائر لم يكن لها دخل في الاستقالة، لا من قريب ولا من بعيد. وأنا صديقة للعشائر. السبب في المشكلة ـ مشكلة حرّية الصحافة للتطرّق إلى مواضيع مختلفة بلا شرط أو قيد. لم أكن في استقالتي موجِّهةً نقدي إلى العشائر أو عاكسةً ردّة فعل أو ما شابه. إنّما حفاظاً على حرّية الصحافة في مناقشة أيّ موضوع وبانفتاح تامّ. ومن الخطأ أن يظنّ أن العشائر موضوع معركة. الموضوع حرّية الصحافة أوّلاً وأخيراً.

تحدثت عن الديمقراطية، وهل المجتمع العربي أهل لممارسة الديمقراطية حتى أبعادها؟

الديمقراطية ليست دواء يعطى خلال ٢٤ ساعة. إنما هي عملية تربية وممارسة وتجارب. وإذا بقينا نقول إن الشعب غير أهل أو غير مستعدّ فسندخل تالياً في حلقة مفرغة. وكلّما غابت الديمقراطية عن حياتنا وغاب التدريب نظلّ نتحجّج ونقول إن

الشعب غير أهل ويجب أن تغيب الديمقراطية ذاتها. المهمّ أولاً أن نبدأ ونضع أنفسنا في الاتّجاه الصحيح، ونصحّح الأخطاء التي تجبهنا في العملية. وكلّ تجربة لها خصوصيتها في العالم. ولو أخذنا لبنان أعتقد أنه كان من أكثر الدول ديمقراطية ولكن من الخارج. بمعنى أن المؤسّسات الديمقراطية لم تكن عميقة الجذور. وكانت الممارسة الحرّة للفردية اللبنانية أكثر منها في الدولة التي كانت رجعية أو إقطاعية أو طائفية، حين أن الديمقراطية التي نمارسها في الأردن تتّجه نحو ديمقراطية المؤسّسات التي تقبل التعدّدية والتنوّع وتفتّح مجالات المساواة في الحرّيّات والطموحات والممارسة في الحياة العامّة والمشاركة في صنع القرار.

ولكن أليست هناك معوقات للديمقراطية تكمن في اللاوعي الديني الموروث وفي البنية التركيبية للعائلة العربية؟

أعتقد أن العائلة العربية في الأساس ليست عائلة ديمقراطية. هناك البنية الأبوية ـ الأب المسيطر. وأوافقك القول في ذلك، ولكن علينا أن نبدأ في البيت بممارسة الحرّيّة والديمقراطية والتعوّد على المناقشة والحوار، وتنمية حسّ النقد في البيت والمدرسة كليهما. ولكن مع وجود نموذج الأب المسيطر نخرج إلى الحياة وتأخذ الدولة مكان الأب ويصبح تعاملنا معها خنوعاً أو تمرّداً وليس تواصلاً أو تفاعلاً. وفي الأردن أدخلنا مفاهيم ومبادىء لممارسة الديمقراطية في مناهج التعليم نظرياً. وعملياً يتوقّف الأمر على الأستاذ في الصّف وكيفية تطبيقه.

وأدخلنا أيضاً مفاهيم حقوق الإنسان ونقده ونقد ممارسته. وهو، في جزء كبير منه، يؤثّر في العمل والممارسة الديمقراطية. وكما قلت، فقد لا يكفي ذلك لأن التطبيق مع إنسان غير ديمقراطي يعيد الأمور إلى النقطة الصفر. ثم هنالك ما ذكرته في سؤالك، أي البعد الديني ـ الرجل الملهم الفرد الذي يقود الأمة، وهناك عملية التشكيل الاجتماعي. كلّ ذلك يؤثر وبطبيعة تكوّنه يصبح الكبير في العائلة حاكماً منفرداً. كأن يكون شيخ العشيرة أو زعيم القبيلة أو سيّد الطائفة، حتّى لو كان لشيخ العشيرة مجلس استشاري، لكن في النهاية يضعف المجلس ويقوى الفرد. هذه الظاهرة لا أعرف كيف نقضي عليها في واقعنا الاجتماعي... لا أعرف.

يتعرض الفكر القومي لأزمة كيانية، هناك المدّ الأصولي وهناك الاتهامات بالفشل والتقصير والتواطؤ والفساد. كيف يمكن تصويب المسار وبأيّة صيغة؟

يجب أولاً مراجعة أساليب الفكر القومي. وذلك يكون من خلال عملية نقد ذاتي. ثم لا أعتقد أن الفكر القومي فشل. هناك اتهامات تكال بالجملة، داخلاً وخارجاً وبلا تدقيق. الذي فشل هو أساليب تطبيق الفكر القومي وأساليب معالجة مشاكلنا. تجربة الوحدة فشلت في الأطر التي طُبّقت فيها. الجامعة العربية فشلت. صيغة التضامن العربي فشلت. من هنا يجب إعادة النظر في أساليبنا ومقاربتنا لموضوع التطبيق لهذه التجارب بجرأة وصراحة وواقعية ونقد ذاتي لممارساتنا وأخطائنا. وحتّى حين نفعل ذلك سنجد أن لا خيار لنا إلا الفكر الوحدوي وطريق الوحدة العربية.

ولكن كيف يمكن التعامل مع المد الأصولي وتأثيراته على منطلقات الفكر القومي؟

أعتقد أن هناك مدارس فكرية متعدّدة في الوطن العربي في النظر إلى الأصوليين. منهم من يقول بضربهم ومنهم من يقول بضرورة التواصل معهم. أنا أقول بالأمرين، ولكن أولاً بفتح باب التواصل لأننا نحن في الحقيقة أبناء الحضارة الواحدة. ولا بدّ أن نجد صيغة نتّفق فيها، على تفسير يُرضي القرن الحادي والعشرين ويضعنا في مصافّ المنافسة مع العالم ولا يتركنا متأخرين. صيغة أو اتّفاق ينبع من الحضارة الإسلامية لأننا كلّنا أبناؤها مهما كان مذهبنا. اتّفاق يأخذ بحقائق العصر، وأعتقد أنه لن تكون هناك هوّة كبيرة. الفكر غير الأصولي اتُّهم بالفشل لأنه لم يسترجع فلسطين. لم يتوحّد. لم يخلق مجتمعاً ديمقراطياً. لم يحقّق العدالة الاجتماعية. ولم يقض على الأمراض العتيقة في المجتمعات العربية. وماذا؟ ركع أمام الغرب. فإذا بنا اليوم فريسة لكلّ الأمراض التي تفتك بنا ومعها مرض اليأس. أعتقد أننا أعطينا الفكر الأصولي دفعة وذريعة لينشط ويقوى ويستقطب. أعطيناه الجوّ والمناخ لينمو. التقوقع والانعزال العربي يجرّان إلى التزمّت الديني والاجتماعي والسياسي. لذلك هي الوحدة قادرة على التوسّع والحدّ من الانغلاقية وتضييق الأفق أمام الإنسان العربي.

برأيك، ما هي المعوقات الأساسية أمام الفكر الوحدوي؟

هنالك ضغوط كثيرة وقعت على العالم العربي وجعلت كلّ قطر ينكفىء وينتبه لمخاطر الأشقّاء أكثر من مخاطر الأعداء.

لذلك تعمّقت القطرية وصار كلّ قطر يجد، أو الأحرى يظنّ، سلامته ومصلحته في الاعتزال والانكفاء، خاصّة بعد حرب الخليج. وتبيّن لنا أن لا أمن اقتصادياً ولا عسكرياً ولا إنسانياً بدون تكامل. وأعتقد أن احتلال بيروت في ١٩٨٢ هو إحدى نتائج الخلل في ميزان الصراع العربي ـ الإسرائيلي وخروج مصر من العالم العربي، ولأوّل مرّة، من ميثاق الدفاع العربي المشترك. وهناك أيضاً حرب الخليج والتي كانت الضربة القاصمة والتي قضت، أو بالأحرى قلّصت كثيراً آفاق العمل العربي المشترك. حتّى حرب الخليج كان يمكن حلّها في الإطار العربي لو أُعطيت لهذا الحل فرصة بدلاً من أن نذهب أبعد من كامب دايفيد، وتالياً نكرّس الانقسام والتشرذم. ولا ننسى أيضاً التفرّد في القيادة العربية وغياب التحسّب المدروس للأخطار. إذ كيف يعقل لقيادة العراق التي صنعت وحقّقت هذه القفزة الهائلة في العلوم والتكنولوجيا أن تعرضها للدمار كما عرّضتها حين المطلوب حمايتها ومُداراتها وتطويرها. يظهر وكأنّ لعنة تكسير الدمية عند الأطفال تلاحقنا نحن العرب. فكلّ ظاهرة إيجابية مشرقة تنشأ في العالم العربي نكشفها وندمّرها بدلاً من أن نحميها ونوفّرها للوقت المناسب. ثم هناك العامل الخارجي وأقصد المؤامرات من الخارج على العالم العربي. هناك هجمة غريبة علينا لما نحمل من إمكانيات وطاقات وثروات. هناك استعداد عالمي قويّ لضربنا كلّما سنحت الفرصة. ودائماً الغرب يلعب معنا على موضوعين:

١ ـ إن القومية والوحدة أسطورة من نسج الخيال. ويتعاملون معنا دائماً كأقطار ودول متفرّقة لا ككتلة واحدة مشتركة. ولا مرّة تعامل معنا الغرب من خلال إطار أو صيغة مشتركة.

٢ ـ والأمر الآخر أنهم يقنعوننا دائماً بأن كلّ ما نتعرّض له هو من صنع خيالنا أو وليد «نظرية المؤامرة». وتأكيداً، هناك مؤامرة غربية واضحة، وهناك تخطيط لاستفرادنا وتحطيمنا كقوّة محتملة في الميزان الدولي لإمكانياتنا وثرواتنا الطبيعية، ومواقعنا الاستراتيجية، وللغنى البشري والماديّ لأقطارنا العربية. ومن يتابع ما ينشر وما يفرج عنه من وثائق أجهزة المخابرات الغربية يتأكّد له أن هناك فعلاً مؤامرة، والبيِّنات واضحة ولا تحتاج إلى دليل.

كيف ترين، ليلى شرف، الإعلام العربي اليوم وما هي ملاحظاتك على كيفية التعاطي الحدثي؟

صعبٌ أن نحكم على الإعلام، في العالم العربي، هناك مستويات متفاوتة ومختلفة. لبنان مثلاً من الدول المتقدّمة في الإعلام. والأردن على الطريق. والكويت، قبل حرب الخليج، كانت قد بدأت ترث بيروت في محنتها، وكانت مرشّحاً طبيعياً. وفجأة قضي على المسيرة الديمقراطية وعُلّق المجلس وضُيّق على الصحافة فخسرت الكويت الموقع. هناك محاولات وتجارب تحتاج إلى بُعد زمني وإلى دينامية سياسية واجتماعية. مآخذي على الإعلام العربي أنه يأخذ الحدث من المنظار الغربي. ثم إنه يعيد استعمال التعابير التي يفرضها علينا الغرب. تعابير استعمارية واحتلالية وعنصرية تدخل في العقل الباطني وفي حيِّز التداول المستمرّ. ويجب أن نتحقّق أثر هذا الضرر علينا حتّى نستطيع أن نبدأ ونرى الأمور من منظارنا العربي.

ألا يستلزم ذلك وكالة أنباء عربية مثلاً من خلال هذا المنظور وهذا يستلزم تالياً حيزاً كبيراً من الحرّيات (الديمقراطية) وإمكانية ايجابية من العمل المشترك (الوحدة).

حاولت دول العالم الثالث أن يكون لها وكالة أنباء مشتركة، ولكن بسبب غياب الديمقراطية عن هذه الدول، إذ كان لكلّ نظام غايته الخاصّة، فشلت المحاولة ولم تُنجز. وكلّما أوجدنا أنظمة ديمقراطية حقيقية، وبدءاً من الحريات السياسية وهي مفتاح أساسي، يمكن أن نصل إلى ما ذكرت. ويمكن القول تالياً ـ وليس على المستوى الإعلامي فقط ـ إن كلّ ما أصابنا من مصائب وكوارث هو أننا وضعنا الديمقراطية في مرتبة متأخرّة من اهتماماتنا وأولوياتنا. إذ كان الطرح السائد أن دعوا الديمقراطية جانباً، ودعونا نتفرغ لتحرير فلسطين ولتحقيق الوحدة والعدالة الاجتماعية والرخاء والتنمية وإنشاء المعامل والمصانع والسدود والأنهر وإلى آخر الشعارات المعروفة. وماذا كانت النتيجة؟ لم يتحقّق شيء، وأصبحت الأنظمة بلا ناقد ولا حسيب ولا رقيب. تنفق ما تريد وتضيّع الداخل وتهجّر العقول والأدمغة والكفاءات المبدعة في الوطن العربي. وما عاد المواطن يملك هذا الالتزام، التزام التنمية والأهداف الكبرى لمجتمعه. أعيدوا الديمقراطية ومن هناك تبدأ التنمية وكل شيء يلي.

أما زال لدينا متّسع؟

لا خيار آخر لدينا سوى أن نجرب، ولا يمكن الاستسلام لليأس والواقع «الغلط» الموجود.

تحدّثتِ عن غياب النقد. كيف تفهمين دوره في المجتمع وقياساً على واقعه الآن؟

النقد مهمّ جداً في عملية البناء والنهوض والأداء وفي حماية الاستمرار. وللنقد صفات وشروط أهمّها الانفتاح والإيجابية والتجرّد والموضوعية. ولكن عندنا كثيراً ما يتحوّل الناقد إلى «شخصنة» النقد. ويتحوّل الوضع بين الناقد والمنقود إلى نوع من العداء الشخصي، ويغيب النصّ. وهذا يحتّم ضرورة التعامل مع النصّ أو الخطاب أو الأثر بتجرّد وعلى أساس أنه خارج الملكية الشخصية. وما دامت الأقطار العربية منفصلة متفرّقة فستجد نفسها غير قادرة على الانفتاح الإنساني والوطني، وينعكس ذلك على الممارسة الديمقراطية وعلى دور النقد. وتنشأ حالة من الخوف والعداء والتربّص. يصير هناك جمهوريات متربّصة وفي جوّ الخوف والحذر والتربّص لا دور للنقد والانفتاح والإيجابية.

كيف السبيل إلى وحدة عربية إعلامية مشتركة؟

بدون التواصل السياسي، وبدون انهيار الحواجز الفكرية، ستبقى الأنظمة العربية المختلفة تشكّل حاجزاً كبيراً ضدّ الحركة الإعلامية الواحدة. لأن النظام العربي يعتبر الإعلام من أسلحته السياسية الأساسية. وكما لم تنجح أيّة دعوة للتوحّد الإعلامي على مستوى العالم الثالث لن تنجح تجربة الإعلام العربي المشترك. وربّما الشيء الوحيد المسموح به هو استمرار التواصل بين المثقّفين في العالم العربي عبر المؤتمرات والمحاضرات والنشرات والدّوريات. ولولا ذلك لكانت القطيعة العربية أخذت كلّ أبعادها وأصبحنا غرباء. وربّما لو حاولنا أن نضع تواصل

المثقّفين في إطار نظام رسمي لكان حتماً سينهار وسيفشل، وتتمّ القطيعة. وربّما سبب نجاح هذا التواصل يكمن في بعده عن الأطر الرسمية وأشكال الهيئات والمؤسسات التابعة للدولة.

ولكن ثمة تجربة (إذا أمكن تسميتها كذلك) في الإعلام العربي المشترك وأقصد «عربسات» ما رأيك؟

حتّي عندما امتلكنا التكنولوجيا لتجمعنا رحنا نفرغها من المضمون والمحتوى. كان يجب أن تكون «عربسات» المصدر الإعلامي الأقوى والأعظم والأهمّ في حياتنا، وتكون الجامع الشامل لوجهات النظر العربية. أخرجنا «عربسات» إلى الحيِّز بطبل وزمر ثم في العمل والتجربة أفرغناها من المضمون. نقلنا التكنولوجيا (الشكل) وغيّبنا (المادة). عربسات لا ينقل ثقافة أو ربطاً حضارياً وعمقاً استراتيجياً بل ينقل الأغاني ومباريات كرة القدم. عربسات من مظاهر الفشل العربي العديدة. خيبة الأمل هي ما حدث في عربسات. والآن يبدو وكأننا نستعدّ لجيل جديد من عربسات ولكن أيضاً بلا مضمون حضاري وثقافي وسياسي. عربسات يمثّل الفشل الإعلامي العربي.

وماذا تقترحين بديلاً أو تدعيماً لما أنجز لأجل عمل إعلامي وحدوي مشترك؟

الأفضل أن يكون مجلس إعلامي مشترك يأخذ، أو الأحرى يركّز على البعد الثقافي وعلى التواصل الفكري والحضاري، من خلال برامج مشتركة تعريفية تنقل ما يحدث في بلداننا العربية من نشاط إنساني وفكري وثقافي وسياسي، وأن ينقل عبر

الفضاء والأثير متخطّياً الحدود السياسية التي فرضت علينا وعلى الأرض.

أمام الغزو الإعلامي العربي الذي يجتاح المجتمع العربي كيف السبيل إلى تحصين إعلامي لحماية مجتمعنا؟

أعتقد أن التحصين غير ممكن إذ لا نملك التكنولوجيا لنحقّق التقدّم الإعلامي، ولنجعل لنا صدقية أكثر من صدقية الغرب. التحصين غير ممكن خاصّة من الناحية الإعلامية. ويمكن أن نحمي مجتمعنا من خلال التربية والانتماء ومرّة أخرى من خلال الديمقراطية. وإذا كان الإنسان العربي مضطهداً ومقهوراً في أرضه وبلده وواقعه يصبح الخارج هو الحلم الحضاري. التحصين يجب أن يكون من الناحية التربوية والأخلاقية والوطنية.

أين خطورة النمط الإعلامي الحديث؟

خطورة الإعلام الحديث في قدرته على تضييع الهوّيّة القومية، والاستلاب الحضاري وإذا ضيّع الشعب هوّيّته القومية وشخصيته الحضارية انفرط عقده وراحت اللحمة الحضارية. النمط الإعلامي الحديث جزء من النظام الدولي الجديد الذي يحاول، بدوره، السيطرة من خلال حضارة لا يتجاوز عمرها مئتين وخمسين سنة على تراث إنساني عريق في العالم عمره عشرة آلاف سنة. نحن ضحايا لنظام القيمة ولحضارة الآلة والمادّة والاستهلاك والفردية المفرطة. نحن ضحايا، وإذا لم نقاتل في سبيل الحفاظ على الهوّيّة الحضارية نذوب ونضيع. نريد أن نُغْني العالم ولا نريده سطحياً بما يحمله النظام العالمي الجديد. وإذ

انتفى العمق الحضاري للإنسان فما الفرق بينه وبين الآلة والحيوان الذي ليس له ذاكرة حضارية. وللدلالة على خطورة النمط الإعلامي الحديث لاحظت في حرب الخليج مثلاً، وعرفت عبر دور الإعلام فيها، أن الذي كان يتابع «سي.ان.ان» كانت عقليته ونظرته والتفسيرات تختلف عن غيره ممّن كان يتابع وكالات أنباء أخرى. «سي.ان.ان» عملية غسل دماغ مستمرّة ومنظّمة لتسويق معلومات تضلّل وتبعد عن الحقيقة.

نحن اليوم في مرحلة تاريخية حيث المفاوضات والبدايات لحلّ الصراع العربي الإسرائيلي، وأنت باحثة ومتابعة. ما رأيك؟

كلّ ما هو مطروح أو يرشح عن هذه المفاوضات يقصر عن أمانينا القومية لمستقبل مزهر وموفور الكرامة وحافظ للحقوق العربية. لكنّ حقائق العصر تفترض الواقعية لأننا إذا رفضنا ما هو مطروح اليوم كما تعودّنا أن نرفض، سيكون لنا في المرّة التالية أقلّ. إذ إننا نرفض ولا بديل عندنا ولا برنامج. أصبحت إسرائيل سرطاناً يأكل من جسد العالم العربي ولا شيء يوقفه عن التمدّد. اليوم قبول أو لا قبول. أصبح الأمر خارج إرادتنا. ونحن مضطرون إلى الدخول في هذا المسار الصعب. ونأمل أن نحصل على أكثر ممّا هو مطروح الآن عشيّة المفاوضات. ولكنّ تحسين الموقع التفاوضي العربي يستلزم شروطاً أقلّها تجميع الكلمة العربية وبلورة استراتيجية موحّدة مشتركة.

كيف ترين المواكبة الإعلامية للمفاوضات؟

مواكبة ضعيفة حتّى أنها أحياناً غير موجودة، إذ ليس من

تغطية مفصّلة ومعمّقة. وليس من تهيئة أو تحضير أو خلق استعداد لدى المواطن العربي للمعرفة والمشاركة، وليس من معالجة نقدية موضوعية. هناك رفضية أو قبولية. ولكن أن يطرح الموضوع من منظور النقد العلمي الموضوعي، وأن تطرح الصحافة العربية البدائل فذلك لا، إذ الأمر وكأنها صفقة سرّيّة تتمّ بخجل وعدوانية. الإعلام يجب أن يسدّ هذه الثغرة يأخذ ما هو معروف من المطروح ويعرض البدائل. ويعمل تالياً في اتّجاه تحسين الموقع أمام المفاوض العربي ويفتح له الآفاق. وأن يظهر لإسرائيل أن هناك رأياً شعبياً عامًّا يكوّن ضغطاً على المفاوضين. الإعلام مقصّر في هذا المجال. مجرّد ناقل بليد، تقليدي ومحدود لما تنشره وتتداوله الوكالات الأجنبية المختلفة.

مثقّفة أنت وشاركت في صنع القرار في السلطة من خلال وزارة فاعلة، كيف تنظرين إلى علاقة المثقّف والسلطة؟

يستطيع المثقّف أن يؤثّر في السلطة واتّخاذ القرار والمشاركة في صنعه بفاعلية إذا تخلّى عن القيود التي يلقيها على نفسه عندما يصل إلى السلطة.

أي نوع ومعنى من القيود تقصدين؟

عندما يصل المثقّف إلى السلطة تبهره مظاهرها وفتنتها وتختفي عنده تالياً ميزة الجرأة والإبداع، يخاف أو يخشى التعبير والتغيير وطرح الجديد. كما أن منظومة الدولة العربية تقتل الإبداع عند المثقّف والفنّان، وكأنّ هناك حلماً يغيب قسراً.

المثقّف العربي لا يستطيع أن يكسر هذا الحاجز فيقف ويجمد. وهذا ما يدفعني إلى التساؤل كيف ينجح المثقّف والمبدع في الخارج ويفشل في الداخل؟ لماذا يبدع الطبيب العربي في الغرب وعندما يعود إلى بلده يذوب؟ أعتقد أن السبب في ذلك هو المؤسّسة والشكل الذي يقتل الإبداع والمبادرة الفردية والتميّز. النظام العربي يغار من الإبداع والتميّز. يعامل المبدع كطائر غريب يريده أن يخرج من السرب ويغرد بعيداً.

ليلى شرف امرأة صارت بما أنجزت، وغدت نموذجاً في العالم العربي، ما رأيك في واقع المرأة العربية اليوم؟

أعتقد أن المرأة العربية اليوم بدأت تضع نفسها في صورة العمل العربي العام. هناك عدد من النساء في المجالس النيابية العربية وعدد قليل من الوزيرات في مراكز صنع القرار. وما أخشاه حتّى الآن هو التوقّف عن متابعة التجربة في الوزارات غير السياسية، وأقصد وزارات الخدمات والتكامل، باستثناء وزارة الإعلام. لم نر امرأة في وزارة الإعلام أو الخارجية أو الداخلية وزيرة أو في رئاسة الوزارة. أحياناً يصير الانتقاء على أساس أن ثمّة وزارات يظنّ أنها تناسب المرأة ووزارات لا تناسبها. هذا خطاب قديم وطرح ضيّق. نريد أن نقفز بالمرأة إلى أعلى مراكز صنع القرار. ليس هناك مجال لمنع المرأة منه ومن الممارسة في الشأن العامّ مذ دخلت التعليم وأثبتت وجودها وجدارتها؛ وبداية الطريق هي التعليم.

ثمة أمور مرتبطة بالتربية والذهنية والممارسات التاريخية.

نحن نربّي الفتاة على أنها ربّة البيت وعلى «دوطة» أو

«بروش» يُعلَّق على صدرها، وليس أن ينتفع بها المجتمع والآخرون. وإذا كانت المرأة ستستمرّ في الاقتناع والقبول بهذه العقلية وهذا التصنيف غير المنطقي فالأفضل أن لا تأخذ المراكز والمواقع التي يُتنافس عليها بجدية، وخاصّة إذا كانت تريد أن تخدم مجتمعها بها، إذا كانت تريد أن تقبع زوجة في بيتها. يجب أن تنظر المرأة إلى التعليم على أنه ثروة تنفق منها على المجتمع وليس للمتعة الشخصية. والكثيرون من المفكّرين الرجعيين يروِّجون لمقولة أن تعليم المرأة هو لتربية الأولاد، وأنه لا حاجة إلى مهن متخصّصة وما شابه. ولكنّي أسأل أين القدسية في بقاء المرأة في البيت؟ وكما ليس هناك إشارة في الدين تقول إن على المرأة أن تتعاطى الشأن العامّ. يجب على المرأة أن تأخذ نفسها بجدّية، وأن تقلع عن اعتبار عملها مجرّد مرحلة انتقالية بين المدرسة والزواج. بهذا الوعي أو التصوّر لا يمكن أن تصبح مهنية فاعلة وجدّية، يُتّكل عليها. المرأة يجب أن تأخذ نفسها بجدّية، وتغيِّر نفسها، ولا قوّة تقدر أن تتركها قابعة في المنزل إذا استمرّت في التعليم وفي تغيير صورتها ونظرة المجتمع لدورها وقدرتها. وعندما تصل المرأة إلى الوظائف الكبرى والمهمّة وتثبت نفسها يقبل بها المجتمع بكلّ طيبة خاطر ويأخذ بيدها وبقدرتها على الفعل الصحيح ويسلّم إليها القيادة.

◊ ◊ ◊

ليلى نجار شرف والدها الدكتور سليمان نجار. خريجة المدرسة الأهلية والجامعة الأميركية، في بيروت، عملت في تلفزيون لبنان والمشرق ـ قسم الأخبار. تزوّجت عبد الحميد شرف السفير ورئيس الديوان الملكي الأردني

رئيس مجلس الوزراء (توفي في ١٩٨٠)، نشطت في جمعيات العمل العامّ المرأة الإسلامية في واشنطن، رئيسة جمعية الثقافة الإسلامية في نيويورك رئيسة جمعية متخرجي الجامعة الأميركية في أميركا الشمالية. عينت عضوة في المجلس الوطني الإستشاري الأردني في ١٩٨٢ وكانت وزيرة للإعلام في ١٩٨٤، واستقالت في ١٩٨٥. ونشطت عضوة في منتدى الفكر القومي. ونائبة رئيس الجمعية الملكية لحماية الطبيعة ونائبة رئيس اللجنة العليا لمهرجان جرش الثقافي، وعضوة في مجلس أمناء الجامعة الأميركية ورئيسة لمجلس أمناء جامعة فيلادلفيا، وعضوة في مجلس الأعيان الأردني وباحثة ومحاضرة في دورات ومؤتمرات ولقاءات لم تنشرها في كتاب أو مجموعة.

هشام شرابي

يجمع الدكتور هشام شرابي أكاديمية حديثة وتجربة عملية، وجرأة في القول، ونظرة ناقدة متعمّقة إلى الأشياء، وشفافية إنسانية مرهفة في الفكر والحياة والإنسان. ويطرح في أفكاره ما يخالف السائد، ويذهب عميقاً إلى النواة في العائلة وفي النسيج الاجتماعي، مؤسّساً لنظرية، وباحثاً عن حلّ لإشكالية التخلّف في المجتمع العربي، وعن اتّجاه فكري نقدي، وعن مخرج معاصر لدوّامة الجدل الدائر بالأسئلة ذاتها والمفاهيم والقضايا منذ عقود. ولا يتخلّى أبداً عن انتمائه والتزامه وأصالته، ولا ينقطع عن الحوار والمناقشة لأصوات الداخل والبناء معها والخروج نحو الفضاء الأرحب والأفضل والأحسن. في كتابه «النظام الأبوي وإشكالية تخلّف المجتمع العربي» الذي صدر بالإنكليزية سنة ١٩٨٨ عن دار جامعة أوكسفورد، يلحّ في نظريته على التغيير

ودور أساسي وفاعل للمرأة في التحرير، وعلى الحوارات الأفقية، وإيجاد الطريقة المناسبة للتعامل مع الفكر التراثي. إلى ذلك لا يزال هشام شرابي بعد «الجمر والرماد» و«صور الماضي» يعيش في الدفء الإنساني للتجربة، في «عاشق للنساء العربيات» و«ملك يافا المتوّج» ويعمل جهده وقلمه في كتابة السيرة الذاتية الحقيقية... قصّتنا نحن.

حول كتاباته، خلاصة أبحاثه الأكاديمية والهموم والمشكلات والقضايا في المجتمع العربي والآفاق الممكنة للتغيير، دار الحوار وتشعّب في جلستين في بيروت بلا وقت.

واقع المجتمع العربي اليوم في حالة تأزم على مستويات عدّة. كيف يمكن الانتقال من الخيبة والأزمة إلى الأمل والحل؟

الخطاب العربي المشرقي اليوم تجده لا يزال مشدوداً ومرتبطاً بقواعده الأساسية منذ ٥٠ سنة وأكثر. ومعنى ذلك أن القارىء حين يقرأ لا يشعر أن هناك معنىً جديداً أو مضموناً مختلفاً. وتالياً مقدرة هذا الخطاب السائد والفكر الذي يعبّر عنه هذا الخطاب، تثبت عجزاً وقصوراً في التصدّي للواقع والردّ على التحوّلات الجذرية التي حدثت في المجتمع وعلى كلّ الصعد، وفي كلّ الحقول والمجالات. هناك أزمة كما تقول، لكنها ليست ناتجة فقط من الأوضاع السياسية والقمع وعدم وجود الحرّيّة، والمعاناة الاقتصادية والهدر وغياب التخطيط والفوضى... إلخ. الأزمة في وجه أساسي من وجوهها أزمة خطاب وأزمة لغة ومفردات وتعابير ومفاهيم وأساليب. ورأيي أن المشكلة الأساسية في الخطاب السائد تكمن في عدم قدرته على التعامل مع تيّارين

ساسيين في الواقع الذي نعيشه: وأقصد التيّار الإسلامي والتيّار لديموقراطي العلماني. الخطاب الفكري المسيطر لا يحسن ولا تقن التعامل مع الاثنين. فهو في الفكر الديموقراطي العلماني يأخذ بشيء ولا يأخذ بشيء آخر، بطريقة انتقائية مصلحية. ومن حيث الفكر الأصولي الإسلامي تجد ردّة فعله دائماً دفاعية. بمعنى أنه لا يحسن التعامل مع منطلقات هذا الفكر بمنطق فكر سياسي. ويقع دائماً في فخّ معالجته كدين. وثمّة فارق أساسي وكبير في معالجته، كفقه ولاهوت، ومعالجته كفكر سياسي. والذين يقولون بالسلفية الأصولية بالماضوية والتراثية جماعات تهدف عمقاً للوصول إلى السلطة. وتماماً كما كانت تفعل وتطمح الأحزاب التقليدية في منتصف القرن الحالي بعد الاستقلال ـ الأحزاب القائمة على نظرية شاملة للمجتمع والتاريخ «ايديولوجية». وتعتمد الأسلوب الثوري والانقلابي والجذري في معالجة قضايا المجتمع. الأصولية اليوم تريد ما أراده حزب البعث والحزب السوري القومي والحزب الشيوعي. تريد الوصول إلى السلطة. ولكن لو أخذنا الوضع العالمي بكامله والتطوّرات التاريخية في القرن العشرين ومن ثمّ اتّجاه حركة التاريخ لوجدنا تغييرات ونتائج، ومنها: التحوّل من فكر القرن التاسع عشر الذي ساد في أوروبا منذ الثورة الفرنسية إلى فكرة القومية وقيام الدولة ـ الأمّة. وعلى مستوى مرادف، كان التطور الفكري وبروز النظرية الاجتماعية في التاريخ وما نسمّيه ثمار عصر التنوير. إذ أصبح الفرد قادراً على امتلاك مصير، مصيره الاجتماعي، ومصيره المادّي، وأن يغيّر تالياً في السلطة والنظام الاقتصادي والاجتماعي في المجتمع، والسير بواقعه نحو مجتمع

أفضل وحياة إنسانية أفضل. وهذا ما يصبو إليه مفهوم التقدّم والوصول إلى مجتمع مثالي. وهذه النظرة في التقدّم حصيلة الاستنارة والتنوير. وعلى مستوى آخر، وعلى صعيد الممارسة شهدنا انهيار الاتّحاد السوفياتي، انهيار الفكرة الشيوعية الناتجة من الثورة، وما أعقبها من ممارسات خاطئة في نظام ستالين. ونحن اليوم أمام مفترق طرق، والرؤية غائمة ومشوّشة، ولكنّي متشبّث بالأمل، يحفّزني على ذلك خوفي من أن الإحباط الذي أصاب أبناء الجيل القديم الذي أنتمي إليه قد يلحق الآن بالجيل الجديد. إن تشاؤم العقل لا يقاومه، كما قال غرامشي إلا تفاؤل الإرادة.

لا يمكن القول بمجتمع منفتح دون تعلّم ملكة النقد وممارستها والتصريح بها. ولا يمكن أن يكون هناك نقد دون حرّيّة ولو كانت الفكرة أصيلة ومقْنِعة فلا تنمو إلا في جو الحرية والأمان. كيف الخروج من هذه الحلقة؟

النقطة الأساسية في الفكر النقدي نقيض الفكر الأيديولوجي والشمولي الكلّيّ، مفهوم الحقيقة الواحدة الشاملة التي تتضمّن الجواب عن كلّ الأسئلة المثارة على الصعيد الاجتماعي والسياسي، الفكر النقدي يقول، وأقصد الفكر النقديّ في نهاية القرن العشرين، فكر ما بعد الحداثة: «الحقيقة هي إجماع في سياق تاريخي متغيّر وملك للجميع».

نقصد في إطارها؟

الزمان والمكان يحدّدان طبيعة الحقيقة الاجتماعية

والسياسية. الإطار الزماني والمكاني هو ما يقرّر عملياً مضمون النظرية والفكر في ما يتعلّق بالمجتمع. وهذه الحقيقة ليست مستقاة من مصدر خارج المجتمع، خارج المكان، خارج التاريخ، بل مستقاة من المعاناة ذاتها التي يعانيها الفكر والممارسة الاجتماعية في المجتمع الذي نكون فيه. كما أن الإيمان بحقيقة شاملة لا ينفي الايمان الأخلاقي والأدبي ولكن من خلال هذا الفكر النقدي وفي إطاره. وهو يعطي قوانين غير القوانين التي يحدّدها الإيمان. ورأيي أن الاتّفاق على هذه الشروط والأشياء قد يشكّل مدخلاً ممكناً للخروج من هذه الحلقة.

أيّة علاقة لك بالدين؟

ولدت في بيت مسلم. ونشأت في جوّ يعبق بالإيمان الساذج والطبيعي والعفوي. ولحسن حظّي أن البيت الذي نشأت فيه كان يحتوي نساء كثيرات: جدّتي وأمّي وخالاتي. والعاطفة والفكر الأنثوي والحنان والحميمية والعفوية، تأكيداً، هي غيرها في الدين الذي يعبّر عنه الفكر الأبوي.

ماذا تقصد؟

يعني عندما كنت أرى خالتي تصلّي كلّ يوم، مهما كان شعوري نحو الدين، فمن غير الممكن أن أفكّر أو أعبّر عن نظرة علمية أو علمانية لا دينية وأحرمها مِمّا يجعل حياتها شيئاً شبيهاً بالأغنية، فيه الأمل والانشراح. وربّما، كلّ الأشياء تروح لو جرّدناها من هذا الشعور. نشأت في هذا الجوّ ولديّ نحو الإسلام هذا العطف والمحبّة والتسامح، وأصدم دائماً عندما

أرى الإسلام يُعبَّر عنه بالقساوة الأبوية والعنف الأبوي بالقمع، القمع.

ولكن على المستوى الذاتي؟

أريد أن أكمل هذه النقطة. أنا رجل علماني. وفي المجتمع العلماني لا ينتفي الدين مطلقاً. له مكانه في المجتمع الديموقراطي العلماني. ومكانته اللائقة وقيمه الحقيقية.

ما هي المرتكزات والأسس النقدية التي بنيت عليها في مراجعاتك وأطروحاتك؟

إجمالاً فكر القرن التاسع عشر وفكر القرن العشرين. أي الفترة التي قام فيها علم الاجتماع وعلم التاريخ وغيرهما من العلوم الحديثة التي ساهمت في معالجة قضايا الإنسان ومشكلاته. وفكري مستمدّ من تيّار الفكر الغربي في فرنسا وألمانيا والفكر الأنكلوسكسوني.

ما هي نقطة التحوّل؟

المدرسة الفرنسية الحديثة التي قامت في فرنسا وانبثقت من فكر نيتشه وأحدثت خضّة في الفكر الأوروبي، وأخذت طابعاً خاصاً في الفكر الفرنسي. واطّلاعي على هذه الأفكار أخرجني من الأفكار التي درستها وعلّمتها أكاديمياً ـ أفكار القرن التاسع عشر وشعرت أنني خرجت من هذا القرن إلى هذه الفترة. كما كان لقراءاتي للفكر الألماني، خاصّة هابرمس وهايدغر وكتابات

فوكو ودريدا والفكر النقدي التشكيكي دورها في احداث نقطة التحول.

لاحظت في كتابك «النظام الأبوي» وفي تعاطيك أفكاراً ومقولات ومقتبسات للنقاد العرب العلمانيين ممارسة أكثر من منظور نقدي واحد إلى النصّ والخروج بنتائج أبعد ممّا هدف النص إليه؟

هذا صحيح، الفكر النقدي الجديد من صفاته ومميّزاته أنه فكر مستمدّ. فكر قائم على معاناة وتجربة فكرية وتاريخية خارج معاناتنا، وخارج تاريخنا. نحن نتعامل على المستوى الواقعي بأسلوبنا الخاص، وعلى المستوى الفكري نأخذ بنظريات من الخارج. والنتيجة تناقض وانفصام وازدواجية. والسبب أننا ليس لدينا نظرية مستقلّة ولا المفاهيم وأسلوب اللغة الذي يمكّننا من فهم الواقع. المطلوب في هذه المرحلة من تطوّرنا الفكري أن نتفاعل نقدياً مع واقعنا ومع الأفكار المستمدّة من خارج الواقع. وذلك للتفهّم. وهذا ما يحدث على ما أظنّ في كلّ مجتمع لا غربي. تخلّصنا من الغرب ليس فقط تخلّصاً سياسياً بمعنى استقلال سياسي، فالأهمّ والأجدى أن يكون استقلالاً فكرياً حضارياً، وأشدّد على ذلك. وبهذا المعنى نحن ما زلنا، وإلى حدٍّ بعيد تحت الهيمنة الغربية. وأفهم أن يكون هناك مرحلة يجب أن نسير فيها ونتجاوزها. ولكن، يوماً بعد يوم، كلّ شيء يسقط في الهيمنة والتبعية والاستلاب. والسبب أننا ليس لدينا منظّرون بالمعنى الحقيقي للكلمة، فيدعون تالياً إلى استقلال حقيقي عن الغرب.

ثمة ثلاثة اتجاهات للعلاقة بالغرب: الرفض والعنف، التبنّي الكامل، والاتجاه التوفيقي. أين تجد دورك ومساهمتك؟

لا أجد دوري ومساهمتي في أيٍّ من الاتجاهات الثلاثة التي ذكرت. ولكن إذا كان لا بد من التصنيف فيمكن أن يكون ما نحاوله هو الأقرب إلى الاتّجاه التوفيقي نسبياً ومرحلياً: نحن الآن في مرحلة مساومة فكرية مع الغرب. وهناك ردّة فعل للعنف الذي يمارسه الغرب علينا. ومن هذا المنظور أتفهّم تماماً ردّة الفعل الإسلامية إزاء العنف الغربي وقمعه وقساوته. كما أن في القبول والتبنّي لكلّ طروحات الغرب استلاباً وتفريغاً وإلغاءً لشخصيتنا الحضارية. إنّما، وعلى صعيد الفكر، لا يمكن أن نحلّ قضيّتنا بالانقطاع الكلّيّ عن الحضارة الغربية. وربّما صارت مستحيلة. ويمكن القول إن الحضارة الغربية ومفاهيمها وفكرها حضارة عالمية الآن. إذن هناك إطار واحد وهو الحضارة الغربية. وطبعاً من ضمن خصوصيتنا ومعطياتنا الذاتية وقدرتنا على تأسيس خطابنا النقدي الجديد.

تحدثت في كتابك عما سميته الحداثة الصنمية وأدنت تالياً هذه المحاولات ومنها مجلة «شعر» وهي، في الإطار الزماني، والمكاني، لعبت دوراً طليعياً مهمّاً في موضوع الحداثة، ما رأيك؟

أولاً، لا أريد أن أغمط الدور العظيم الذي لعبته مجلّة «شعر» في الإطار الذي ذكرت. ولا أريد أن أنتقص من العزيمة والجهد والرؤية التي حرّكت يوسف الخال وأدونيس وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقة وغيرهم لأن يقوموا بعملٍ ما في هذا

المجال. مجلة «شعر» كانت طليعية بكلّ معنى الكلمة. إنما توقّفت والوقوف جمود واندثار. تعاملها كان جيّداً مع حالة الشعر العربي الراهن. وكان أكثر جودة مع حركات الشعر الحديثة في الغرب. ولكنّ المشكلة والمأزق الحقيقي أنها لم تقدر على التجاوز وإقامة الشيء المستقلّ. ارتبطت بتأثّراتها ثم توقّفت. لم تبق قادرة على التحرّك إلى الأمام. وحتّى تتحرّك إلى الأمام يجب أن يصير هناك تجاوز، على ما يقول الفكر الهيغلي. أي البعد التجاوزي، وقضية التجاوز، والتعامل مع الآخر. وكيف أن تعلو باستقلالية وتتخطّى هذه العلاقة الجدلية الموجودة. وإيجاد طريقة أو أسلوب لتجاوز هذه العلاقة وتأسيسها على مستوى أصيل وأعلى، لكي نستطيع أن نقف مع الغرب مساوين له. نتكلّم من موقف مستقلّ وعلى مستوى واحد، وليس من خلال علاقة التبعية والموقع الدوني. وهذا الموقع المتساوي الذي نسعى إليه لا يحدث بمجرّد إرادتنا ومعرفتنا. بل علينا أن نبرهن ذلك بمعاناتنا ونظهرها بالعمل والممارسة. وخلاصة هذا الفكر والممارسة تمكّننا من اتّجاه فكري نقدي، وهنا بيت القصيد. من خلال هذا الفكر نستطيع أن نقيم الأمور ونخلق مفاهيم جديدة وتعابير جديدة، وتالياً لغة جديدة نتداولها ونستطيع من خلالها أن نبني فكراً. وليست لغة نحنّط فيها الفكر ونعيد أفكاراً ومفاهيم ومقولات أكل الدهر عليها وشرب. وما عادت تتناسب مع حياتنا الواقعية وتتناسب مع التحوّلات في واقعنا والعالم. هناك انفصام كلّيّ اليوم بين ما نقوله ونكتبه وبين واقعنا الحياتي الاجتماعي والسياسي وعلى مستوى السلطة والمجتمع والأحزاب.

في أطروحاتك ترمي إلى هدم ما سمّيته النظام الأبوي القائم وتقطع كلّ أمل لإصلاحه. ولكن ألا يمكن أن يكون النظام الأبوي المستحدث هو المرحلة الانتقالية نحو التغيير أو على الأقل البشارة؟

تاريخياً، وتبعاً لحتمية التطوّر هذا النظام الأبوي المستحدث هو النظام الانتقالي، ولن يبقى. فإمّا أن يؤدّي إلى نظام حداثة بالمعنى الذي شرحته، وإمّا إلى العودة إلى النظام الأبوي المستحدث كلّياً. ولكنّي فاقد الأمل بالنظام الأبوي التقليدي. وعلى علاّت النظام الأبوي المستحدث يمكن الاستمرار، ولكن على أساس أنه مرحلة انتقالية. أمّا بقاؤه فيعني بقاء الأزمة والتبلبل. بقاء النظام الذي لا لون له ولا طعم ولا رائحة. وهو النظام المسيطر. يأخذ أشياء من هنا وهناك. هدفه فقط الاستمرار. ولو أخذت أيَّ عمل فني أو أدبي أو ثقافي أو فكري من نتاج هذا النظام ـ هذا إذا سلّمنا بإمكان إنتاج هذا النظام للأفكار أصلاً ـ ولو أخذنا أيَّ نص أو اسكتش تلفزيوني أو مقابلة، تجد فحوى الخطاب شيئاً من الخليط غير المتمازج من عناصر محلّية أو ذات جذور ريفية، وإلى جانبها، وفي شكل نافر وغير منسجم أيضاً، بأشكال غريبة من موسيقى وحوار، أشياء ترقيعية. وهذا يعني أن لا أصالة إطلاقاً. كلّه نقل ومحاكاة وتقليد، وهكذا نظامنا الاجتماعي والسياسي والفكري والتعليمي وأسلوب تعاملنا، ومواقفنا، ولبسنا، كلّها تتدرج تالياً في هذا الإطار، من ناحية تقليدية مفرطة ومن ناحية استحداث ممعن في مظهريته. ثم يرجع القرار إلى شخص واحد في العائلة أو المؤسّسة. هنا أيضاً مظاهر لا نعرف مدى عمقها في الفكر. هذا

الخليط الذي نعيشه هجين غير معروف لا أصله ولا فصله. لسنا تراثيين محافظين، ولسنا حديثين. والعالم أصبح اليوم في إطار فكر ما بعد الحداثة. وما زلنا نلبس ثياب المهرّج والبهلوان ونجرّب الأقنعة، ونستهلك الفضلات.

عملية التغيير كما تطرحها أنت هشام شرابي عملية معقدة جداً وحضارية وتفتقر، ربّما، أو بالأحرى تحتاج، إلى بعد زمني مرتاح. وأخشى أن يخرجها هذا الضغط على الواقع من واقعيتها، أي أن تصبح تنظيراً سليماً يصعب تطبيقه. وماذا عن دينامية التغيير؟ وكيف يمكن تقريب الكتابة النقدية إلى مستوى الحوارات الأفقية؟

طبعاً، العملية ستأخذ وقتاً طويلاً. ما عدت أؤمن بإمكان التحوّل السريع الجذري بين ليلة وضحاها أو بين شهر وآخر. هذا لا ينسجم مع منطق التغيير ومنطق التاريخ. علينا، كخطوة أولى، فهم واقعنا على صعيد الوعي والمعرفة. وهذه مهمّة المثقّفين في الدرجة الأولى: فهم الواقع وتحليله ونقده بلغة مفهومة وواضحة، بمفاهيم مستقلّة، بتعابير نقدر من خلالها أن نبلور لأنفسنا أولاً الأوليات والشروط والأسس. وهذه مهمّة المثقفين. ثانياً، وبدون ذلك لن نتخلص من وطأة الأزمة التي نعيشها، وفي هذا التشرذم والتشتّت. وما دمنا نحن نردّد أننا في أزمة وفي حالة تأزّم وتخلّف، فإننا بمجرّد ترداد هذه العبارات والتعابير التي لا مضمون نقدياً تحليلياً فيها، لن نصل إلى شيء بل يؤدّي بنا ذلك إلى ما يحصل الآن: إلى الضجر والقرف من السياسة، وإلى أوضاع لا تثير أدنى اهتمام. وهذا يعني الاستمرار في الجمود

الفكري الذي نحن فيه. أمّا كيفية تقريب الكتابة النقدية إلى مستوى الحوارات الأفقية فهذا لن يحدث إلا في جوّ من الحرّيّة والديمقراطية. والتعريف بماهيّة الحرّيّة وتحديدها وأن نقول بالديمقراطية والتعريف بكيفية الديمقراطية عبر الممارسة الاجتماعية السياسية، وأن نقول بالتقدمية، وماذا نعني بالتعريف والدلالة والأبعاد. وماذا نعني حين نقول بمواقف متعدّدة وليس بموقف واحد شمولي كلّي؟ وأن تصبح الممارسات على الصعيد الفكري وعلى الصعيد الاجتماعي تمشي يداً بيد. والممارسة على الصعيد الفكري لاتكون برفع حقائق أزلية، وعلى صعيد الممارسة الاجتماعية تكون بالتجسيد الفعلي والعملي للأشياء التي نقولها على الصعيد الفكري. لسنا نعيش في أوهام التغيير، وأتحدّث هنا بتواضع أكثر من قبل. ونحن كباحثين علينا مهمّات في شتّى الحقول التي نعمل فيها، في كتابة التاريخ، في تأليف الرواية والإنتاج الأدبي، وفي هذه المجالات مهمّة أساسية تطول المجتمع كله، ولو أنها أحياناً تتّصف بأنها أدبية ونظرية فلسفية، ولكن نتائجها في المجتمع مهمّة، وتترك آثارها العميقة والمستقبلية على صعيد التطوّر والتغيير، بمعنى أنها نتائج سياسية تؤدّي تالياً إلى إحداث تغيير في الوعي والحسّ والممارسة في المجتمع. ورأيي أنّه ما دام هناك تظاهرات لا تخرج فيها النساء فلن تؤدّي إلى نتيجة. وما دامت المرأة هكذا في واقعها وحالتها الحاضرة، مهما حكينا أو كتبنا أو قلنا دفاعاً عن تقاليدنا، فلن تتغيّر الأمور وإذا كانت المرأة مستعبدة كما هي فلا أظنّ أن المجتمع سيتحرّر ويتغيّر. في رأيي أن قضيّة المرأة ليست مهمّة فقط بل هي نقطة ارتكاز ونقطة تحوّل.

ما هي الشروط الواجبة لتحرير المرأة ولضمان دور أفعل واضح في المجتمع العربي؟

أوّل شيء يجب أن يحدث في موضوع المرأة هو على صعيد الوعي. أن نعي أولاً هذا الموضوع وأهمّيّته وأبعاده. وبصراحة نحن لم نفهمه بعد. وأنا شخصياً أعمل جهدي في الأبحاث والدراسات لأحاول تفهّم هذا الحقد القديم على المرأة. علينا أن نعرف الأسباب وننطلق من قناعة راسخة أنه بلا تعاون بين الرجل والمرأة، وفي كلّ الممارسات الفكرية والاجتماعية والسياسية، لن يحدث التقدّم والتطوّر. هناك خلل واضح وعميق ناتج من هذا الغموض والتجاهل والانفصال، في هذا الموقف. ومن هذا الظلم والظلام للأنثى في مجتمعنا... ولا لزوم لأخبرك كم هي نظرتنا إلى موضوع المرأة ضيّقة. وفهمنا لذلك متخلّف وسخيف، سخيف، وأشير هنا إلى الازدواجية في الموقف تجاه ذلك، من ناحية يقدّسون المرأة الأمّ ويمجّدونها، وكلّ ذلك حكي، ومن ناحية هناك البؤس الفعلي لوضع المرأة في المجتمع العربي. والشيء الأصعب الذي لمسته هو هذه القدرة العجيبة على تجاهل هذا الموضوع عند الذكر العربي شيء غريب، كيف يكون المرء شيوعياً وديمقراطياً وتقدّمياً ومنفتحاً وليبرالياً ويكون تجاهله بهذا العمق للموضوع، هذا لا أفهمه...

ولكن أين ترى جذور هذا الموقف؟ وكيف يمكن تخطّيه؟

حتماً لهذا الموقف جذوره العميقة ومن جملة هذه الجذور

رواسب الجاهلية والخطاب الديني. ولكنّه مرتبط أيضاً بممارسة نوع من العيش والممارسة الاجتماعية يخلق فينا هذا الموقف، وهذا الجهل الذي يقوم بوظيفة واضحة ومحدّدة، وهي قمع المرأة وكأنّنا، في أعماق لا وعينا، نرفض أو لا نريد أن نتعرّف هذا الموضوع. هذا أمر لا مثيل له في العالم على الإطلاق؛ كأننا، في الجانب اللاواعي واللاشعوري من أعماقنا، نخاف إلى حدّ الذعر من قوّة المرأة. وتأكيداً مرّت المرأة في التاريخ بظروف وتحوّلات وشروط ولكن عندنا أخذت الأشياء أشكالاً هائلة من العنف والقهر، تجعلنا نعاني تالياً مواطن ضعف، ومواطن مقتل في وضعنا الاجتماعي وتطوّرنا التاريخي لذلك ما أودّ قوله: هو أن أول شيء نستطيع عمله هو إحداث تغيير في الوعي الاجتماعي، وهنا دور مهمّ للمثقّفين هو أن يخلقوا وعياً اجتماعياً وأن يغيروا، ومن جملة الأشياء التي يجب تغييرها، طريقة كلامهم عن المرأة حين يجتمعون ويلتقون في الجلسات واللقاءات والمؤتمرات. والمرأة يجب أن تكون موجودة وحاضرة في مختلف النشاطات والمجالات. وهذه أقلّ الأشياء بديهية وأن نتوقّف عن الحديث في هذا الموضوع في جانبه التجريدي. بل نتكلمّ ونصرّ على أنه موضوع مركزي ونعطيه حقّه. ونصرّ على إشراك المرأة في ما نعمل ونقول هذه أوليات، ومن ثم مشاركة المرأة في العمل السياسي، إذ لا يمكن لعمل سياسي أن يقوم بدون مشاركة أساسية للمرأة. ولا يمكن للمرأة أن تعتقد أنها تعمل وتناضل في حركات نسائية دون أن تجعلها حركات سياسية وتشرك الرجل فيها.

الأطروحات السائدة في الحركات النسائية تذهب إلى المطالبة بحقوقها من الرجل، في حين أن الرجل في واقعه يحتاج إلى تحرير، والمجتمع عامّة يعاني القمع وغياب الحرّية. كيف ترى هذه المقولة والخروج من أسرها؟

القاعدة العامّة والخطاب السائد أنه عند تحرير المجتمع تتحرّر المرأة. هذا غير صحيح. أو حتّى عندما نرفع شعار كلّنا مستعبدون ونختبىء ونرتاح، لا يمكن لمجتمع أن يحرّر نفسه ويصبح حرًّا إلا من خلال عملية تحرير. لا نستطيع أن نقول لندع التيّار الأصولي يحرّر المجتمع من عبء الديكتاتورية ثم نحرّر المجتمع، وندخل المرأة فيه. كلّ ممارسة اجتماعية، وكلّ ممارسة فكرية عملية، وليست طريقاً له بداية وهدف ونتصوّر الهدف ونشير إليه. لا. الطريقة غير ذلك تماماً. هناك بداية ومنطلق من خلال وعي، وفي التحرّك نحو ما يضعه هذا المنطلق أو الوعي هدفاً تحدث عملية التحرير، فعلاً ليس هناك هدف، شيء ما نصل إليه ونقول وصلنا. العملية نفسها «يا بتوصلك أو ما بتوصلك». ومن خلال هذا المفهوم نحن لا نستطيع مثلاً أن ندرك كيف أن ثورة ١٩١٧ التي اعتبرت رمزاً للتحرّر البشري وصلت إلى هنا. ما ننظر إليه ليس فكر ماركس أو لينين بل علينا تحليل العملية التي بدأت وعطّلت القصّة كلّها. نسير من المنطلق والوعي وندخل في العملية، وهذا يبدأ خطوته الأولى في عملية التحرير وتركيزاً في المرأة. وهو يبدأ من كلّ عمل في المجتمع صغيراً كان أم كبيراً، ولا نحكي هنا عن ثورة أو انقلاب أو قائد يدعونا من الشرفة للهجوم، ونهجم. نحكي كمثقّفين وجماعات تعيش في هذا الزورق. وكلّ جماعة لديها مشاكلها ونشاطاتها

واجتهاداتها ومحاولاتها. وهذه النشاطات والاجتماعات والمؤتمرات والندوات الفكرية وغيرها في كلّ الحقول المختلفة، كلّ هذه المساهمات مجتمعة تدخل في العمليات التي تساعد في تحرير المجتمع ويكون فيها مشاركة كلّية من المرأة، ليحدث تالياً التغيير الاجتماعي المطلوب. ولكي يمكن القول عندها إن هذا المجتمع منهمك في تحرير نفسه، مجتمع يحاول أن يجد طريقاً إلى التغيير والتقدّم. وعلى عكس واقعنا الآن، إننا نفكر في التغيير وندعو إليه ولا نجد الأسلوب أو الطريقة أو مفتاح الدخول في عملية التغيير. والعثرة الأساسية في ذلك غياب الوعي وروح النقد وانعدام مشاركة المرأة وجهلنا بقضيّة المرأة، وأؤكّد أننا لن نقدر على التعاون بأي شيء لهذا المجتمع دون وضع قضية المرأة قضية مركزية في هذا الإطار، إذ إن كلّ القضايا الهامّة لنا تحجب قضية المرأة، وحتّى عندما تثار على مستوى المثقّفين والواعين تبدو كأنها قضية جانبية. ومع تقديري الكامل لكتابات خالدة سعيد وفاطمة المرنيسي ونوال السعداوي ومحاولاتهن التي أضاءت المجاهل المعتمة وشرحت عمق المعاناة، أشدّد على أن قضية المرأة ليست قضية تترك للنساء وحدهن في هذا المجال، إنها قضية المجتمع كلاًّ، المجتمع الحرّ والمرأة الحرّة عملية متزامنة تبدأ من إشراك المرأة في ما نفكر ونقول ونقرّر، وهنا تدخل قضية التكتيك والاستراتيجية الأساسية والعمل الاجتماعي في كلّ مكان ومنطقة وكلّ قطر في العالم العربي. إذ يختلف الوضع والظرف والأسلوب، كما أن هناك خصوصية معيّنة لكلّ وضع، وتنشأ أساليب فكر وعمل تختلف في لبنان عنها في المغرب مثلاً. والقواعد الأساسية والأطر لتحليل هذه الممارسات

الفكرية والاجتماعية هي في أساسها واحد، ولكلّ الإنسانية. إنما التكتيك والعمل والخصوصية تختلف وتحترم ويعمل بمقتضاها.

قضيّة المرأة حجر الأساس في مجتمع يقوم عليه نظام الحداثة.

هل ترتاح في حوارك مع المرأة العربية وتجد الصدى لصوتك وأنا ألمس لديك هذا الايمان الواثق والعاطفة القوية؟

أنا عاشق للنساء العربيات. وعندما أحكي وأتحاور مع خالدة سعيد ونوال السعداوي وغيرهما أشعر براحة وسعادة خارج العنجهية والادّعاء الذاتي والنرجسية والعدوانية ومحبّة الذات التي تتضخّم في حوار الرجال فيما بينهم، ومجالسهنّ وحوارتهنّ شيء يأخذ العقل. النساء العربيات عالم مغاليقه تنطوي على ألف سحر وسحر، والأهمّ اكتشاف هذا العالم وإطلاق إمكانياته الكامنة وقدراته المقيدة.

ثمة انصباب للوعي على أشياء أو نصوص تراثية وبدلاً من أن يكون وعي لشيء ما، على ما يقول هوسرل، يصير الوعي وعياً نصّياً، تراثياً كان أو غربياً، واستطراداً ما هي نظرتك في كيفية التعامل مع التراث؟

الوعي النصّي التراثي أو الغربي الذي تتحدّث عنه في نهاية الأمر هروب من الواقع، وفي أحسن الظروف أطروحات وحيدة الجانب. وهذا يؤدّي إلى التعامل مع النصّ كغاية في ذاته. هذا ترف فكري مكلف جداً لا يستطيع المرء دفع ثمنه، وخصوصاً إذا كان يملك حساً اجتماعياً متبلوراً وولاء لمجتمعه. والتعامل من

خلال هذا المنظور مع النصّ التراثي أو الغربوي نوع من الهرب المموَّه من مواجهة الواقع. وكيف ينشيء المجتمع العربي علاقة سليمة بالتراث غير مستعملة وغير مستغلة لغايات وأبعاد مختلفة. وهذا هو أسلوب التعامل مع التراث في المجتمع الأبوي، ويتطلّب تغيير علاقتنا بالتراث. وجوهراً، يتطلّب تغيير هذا المجتمع الأبوي الذي يحمل هذه الأشياء وهذا النوع من التعامل الذي ينسحب على أشياء كثيرة في المجتمع، وفي سياق مترابط وفي موضوع التراث وموضوع التاريخ لا يفترض أن يكون هناك شيء محرّم أو محظور. وإعادة النظر في التراث وعلى ضوء مفاهيم التطوّر العلمي والاجتماعي من حقّ كلّ جيل. والتراث يعني أشياء مختلفة لكلّ جيل إذا كان تراثاً حيًّا، وإذا كان تراثاً جامداً وميتاً صار جلّ هدفه أن يضع كلّ جيل على الصورة والشكل والقالب للجيل الذي سبقه. والأجيال لكي تتحرّر وتتقدّم يجب أن تعيد علاقتها بتراثها في شكل حرّ وواع يمكّنها من تغيير ذاتها ومن تغيير فهمها لهذا التراث. ومن حقّها أن تعطي المعنى الذي تريده لهذا التراث. ولا يمكن أن يكون هناك معنى واحد تقدر فئة من الناس أن تدّعي فيه احتكار المعرفة أو السلطة أو الشرعية أو الحقيقة، وتملك حقّ التشريع للآخرين في المجتمع. التراث هو ملك أيّ طفل في المجتمع كما هو ملكي. وعلى صعيد البحث العلمي، هو موضوع لا ينتهي البحث فيه أبداً، لا ينتهي تفسيره وشرحه وتحديده على ضوء مستجدّات المفاهيم الحديثة. وإذا كان هذا التراث تراثاً حيًّا، إذن هو تراث متغيّر.

اليوم التراث يستعمل وسيلة لدعم مواقف مسبقة يصبح فيها هذا التراث مجرّد آلية لإطار سياسي معين، لعمل فكر معين.

ولكن، لكي يحمل التراث المعنى الجديد، ولكي يكون له هذا البعد يفترض أن يكون تراكماً حيًّا في حياة المجتمع الذي نعيش فيه. ومن خلال الوعي يصبح التراث الشيءَ المحرَّرَ بدلاً من أن يكون، وكما في الحالة الأولى، قاعدةً أو إطاراً لضبطه أو لقمع ما هو قائم وتالياً استعماله كأداة. التراث سلاح ذو حدّين يمكن استعماله في المعنيين المختلفين والمتعارضين. والعبرة في الساعد لا في السيف وفي الإرادة والفكر والوعي خلف الساعد.

وماذا عن الحداثة في التراث كظاهرة المعتزلة وأخوان الصفاء، وأقصد حضور العقل، والحاضر الراهن غيّب هذا الحضور للعقل؟

من طبيعة النظرة التقليدية أن تكون محافظة، واعتبار التراث أنه من المقدّسات ومن مصادر الشرعية في المجتمع على حدّ ما يقول ماكس فيبر. والتقليد يعني ما تركه الأوّلون، ومن الطبيعي في كلّ جيل أن تنشأ أقلّية، أفراد، جماعات تثير موضوع التراث. وتتساءل حول هذه المقدّسات، وتطرح فهماً آخر مغايراً لها. وأعتقد بضرورة وأهمّية إعطاء الحقّ لهذه الجماعات في هذه الأمور، وباسم التراث. ظاهرة المعتزلة وغيرها من الحركات المعروفة في التاريخ الإسلامي التراثي حاولت أن تقدّم شيئاً في هذا المجال، ولكنّ المجتمع التقليدي التراثي قضى على التيّارات وما عاد يسمح للاجتهاد العقلي بأن يلعب دوره تاريخياً، الأمر نفسه حصل في أوروبا المجتمع التقليدي التراثي القائم على أساس المحافظة على المقدسات والموروثات، ولكن إلى حدّ، إذ قامت في آن حركات تبحث عن معنى جديد وتفسيرات جديدة

وممارسات جديدة. ولكنّ الحداثة بمفهوم الانقطاع التاريخي أو القطيعة التاريخية عندما حصلت في أوروبا، كما حصلت، غيّرت تاريخ العالم. وكان يمكن أن تأخذ شكلاً آخر لو نجحت في الصين أو في العالم الإسلامي، وربّما، أخذت شكل قيام نظام اقتصادي يشبه الرأسمالية لو نجحت في الهند أو الصين وتمخّضت عنها نتائج مختلفة. إذن تاريخياً حصلت الحداثة في أوروبا وحصلت هناك قطيعة بين ما هو مجتمع تقليدي وآخر حديث. والنقطة الأساسية في هذه الأطروحة هي أن العالم وشؤون هذا العالم، والإنسان في هذا العالم، كلّ ذلك هو الهدف لا الوسيلة في الوجود الاجتماعي. وهذا يعني أن المجتمع لم يبق موجوداً لخدمة الإله أو العقيدة الإلهية بل إن العقيدة نفسها هي نتاج لهذا المجتمع. وبدلاً من أن يكون الإله والعالم الحرّ هما الهدف أو المركز أو المحور للعمل والتفكير في المجتمع، أصبح الإنسان والحياة البشرية على هذه الأرض هما غاية الغايات ونتج من ذلك كلّ الأمور والتحوّلات في القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر حتّى أواخر القرن العشرين في هذا الإطار. وأهمّها أن مصيرنا نصنعه بيدنا، ونمتلكه، وفي عصر التنوير دخلت الحداثة في شكلها الواعي، وصرنا نعي أننا محدثون وأنهم تقليديون ونشأت في شكل علمي العلوم الاجتماعية، وهذا الفكر الحديث هو الأساس وليس أيّام ميكافيللي وعصر النهضة. وبقي الناس محافظين على كلّ المعالم الطقوسية. وحتّى الكنيسة نفسها راحت تدخل شيئاً فشيئاً في المجتمع الجديد. وفي النهاية تمّ الفصل ونُحّيت الكنيسة جانباً وطلع نظام الدولة ـ الأمة. وهل تسير الأمور في الشرق كما

سارت في الغرب، ذلك يتوقّف على عوامل عديدة ثابتة ومتغيّرة.

كيف يمكن أن تكون الاستجابة للغرب بنهج استقلالي ونمط موجّه، ويبدو أن الاستثناء الوحيد في التاريخ المعاصر هو اليابان. وأية علاقة لنا بالغرب على ضوء ذلك؟

تجربة اليابان تجربة فذّة لا مثيل لها في التاريخ، وسببها الأساسي بُعد اليابان الجغرافي عن الغرب. إنهم قدروا تالياً حتّى ١٨٥٦ أن يمنعوهم من دخول أراضيهم. وتالياً استمرار الأطر التقليدية للنظام حتى القرن التاسع عشر، ومن ثمّ حدثت أشياء لا نعرفها تماماً. وكيف لمجتمع محافظ بهذه الدرجة أن يستجيب لتغييرات ويتحوّل ويتكيّف ويبدع ويستقلّ؟ قرّروا أن ينظروا إلى الآخر، بدلاً من أن ينفروا منه، قرّروا أن يكتسبوا منه ويتعلّموا ويدرسوه ويبحثوا عن القدرة في العمل والتفاعل معه، وخلق علاقة مميّزة جداً تختلف عن أي مجتمع آخر. اليابان قدرت على ذلك بسبب البعد الجغرافي وتصميمها تالياً على إحراز المقدرة. في كلّ مكان آخر في العالم الإسلامي وغيره جاء الغرب متقدّماً ومدجّجاً بالقوّة والسلاح والتفوّق ووسائل الإنتاج. ولم يقدر العالم الإسلامي على التفاعل مع هذا الكيان الحضاري والعسكري، ووقع فريسة له، وكيف يمكن لسيّد أن يتعامل مع فريسته وضحيّته. الفرنسيون، على المثال، ظلّوا يذبحوننا حتّى أوّل من أمس. وهذا أبرز العلاقة العنصرية، ويعني التعامل بدونية مطلقة، أُنظر إلى إسرائيل وردود الفعل في أميركا وأوروبا على ممارستها في الضفّة وغيرها. وأيضاً في التعامل مع قرارات الأمم

المتحدة وازدواجيتها. علاقتنا بالغرب علاقة مميتة. علاقة لها تاريخ طويل عريض. وغالباً علاقة «يا قاتل يا مقتول». وأنا أتفهّم موقف الأصوليين وإصرارهم على معاملة الغرب كمجرم، فأنا في ذلك جزء من غضبهم، وهم جزء من تفكيري ومعاناتي الشخصية الوطنية.

لذلك أقول إن الحركة الديمقراطية والتقدمية والعلمانية، إذا كان لهذه الحركة أن تقوم وتنهض وتكون لها جذورها، عليها أن تجد طريقها، وداخلياً في كيفية التعامل مع القضيتين الأساسيتين في هذا المجتمع وأعني: الإسلام والمرأة. علينا أن ننظّم أنفسنا من الداخل أوّلاً. والخروج من هيمنة الغرب وتبعية الغرب هو من ضمن هذا التوجّه. الغرب حضارة عالمية وجزء من هذا العالم، ومشاكلنا الأساسية والحقيقية ليست الغرب بل هي مشاكلنا الذاتية ومحوراها في هذه المرحلة: التيار التراثي والمرأة. صحيح أن هناك جروحاً أصابتنا بأياد خارجية وجروحاً يوقعها المرء بنفسه، على ما يقول المفكّر البريطاني برلين، ولكن يكفينا حتّى الآن كلّ هذا التركيز على الخارج. كأن الخارج سبب كلّ أزمتنا. فالجروح التي مصدرها خارجي كانت غاية في القسوة والأهمّية، ولكنّها ليست نهاية العالم. إنّما الأشياء الداخلية والجروح الداخلية لن يكون حلّها وشفاؤها إلا من الداخل. وهنا التحدّي الحقيقي والأساسي.

هذا التحدّي يتطلّب فلسفة مستقلة ونظرية متماسكة. سؤالي أين تجد راهناً الفكر الفلسفي في العالم العربي؟

الفكر العربي انتقل من المشرق إلى المغرب العربي خلال

الخمس والعشرين سنة الأخيرة. في المغرب اليوم فكر في حيّز الصيرورة. والسبب يعود إلى التواصل والتفاعل المستمرّ مع الفكر الأوروبي وخصوصاً الفرنسي. وتاريخياً، مع انتهاء الاستعمار الفرنسي لهذه البلاد، في أوائل الخمسينات والستينات استطاع المغاربة أن يقيموا علاقات بأوروبا الغرب تختلف عن علاقتنا نحن بالغرب، وذلك بسبب إسرائيل والتحوّلات الضاغطة والانقلابات الداخلية. في المغرب العربي، وإلى حدّ، لم يحصل شيء من ذلك. كان نوع من الاستتباب الاجتماعي والاستقرار السياسي والاستمرارية في الحياة أدّى إلى نشوء الفكر الجديد في المغرب. وهنالك اليوم حركة كتابة ومطابع ونشر وفكر فلسفي ـ نقدي. إذ ليس من فكر فلسفي محض بعد قيام الفكر النقدي. والفلسفة تحوّلت إلى فكر نقدي، هكذا تحوّلت. والفكر بزخمه الاجتماعي مع هايدغر ونيتشه، وبانهماكاته المختلفة في النقد والحضارة واللسانيات والتاريخ والاجتماع تحت تأثير: بارت وفوكو ودريدا وليوتار ـ هذه التيارات تفاعلت مع المفكرين في المغرب وأدّت إلى نشوء فكر فلسفي نقدي هناك، لا يماثله شيء بالمقابل في المشرق حيث نجد الفوضى والتراجع والانكفاء. خطابنا الفكري في المشرق قديم، خطاب القرن التاسع عشر. والتجديد يجب أن يحصل في الوعي والمفاهيم واللغة قبل أيّ شيء آخر.

اللافت في تجربتك أنك عشت فترة طويلة في الغرب وظلّ قلبك مع الشرق، ولم تفقد صلتك الحيّة بمفكّريه. هل ترى في ذلك إشكاليةً تعيق عملك البحثي والأكاديمي،

أم حافزاً على المزيد من الغوص والتنقيب وصولاً إلى الكشف والإصلاح والتغيير؟

خلال كلّ هذه المدة من إقامتي في الولايات المتحدة الأميركية، لم أشعر يوماً أنني تركت مجتمعي وأصبحت جزءاً من مجتمع آخر. بل أشعر نفسياً وفكرياً، وفي أعماق لا وعيي، وفي كل ما عملته، وكلّ انصبابي العملي والأكاديمي، بأنني أستقي من إطار هذه العلاقة بمجتمعي. وذلك لأنني نشأت في الحزب القومي وعرفت أنطون سعادة، وهذه النشأة والأجواء تركت في نفسي أشياء عميقة. وتجاوزت إيديولوجيتي القومية، إلا أنني لم أتجاوز البعد الحيوي الذي مثّله هذا الأمر لي. كما أن التوصل إلى الانكفاء بحياتي لم يكن فردياً أبداً بل كان مجتمعياً. وحياتي الخاصّة هي في هذا المجتمع، في مستقبله وأطفاله. وكلّ ما يحدث في هذا المجتمع جزء من انهماكي الفكري كباحث ومؤرّخ وعالم اجتماع؛ ولذلك انعدمت هذه الهوّة بين الفكر الأكاديمي المجرّد والتفاعل الاجتماعي. والطريقة الوحيدة هي أنني بقيت على صلة وكأنني أعيش في هذا المجتمع. ولحسن الحظّ أنني لم أعش فيه، وربّما أراه بوضوح أكثر من بعيد، وأعيش تالياً في جوّ صِحّي وسليم وأقدر أن أكتب بحرّيّة وأنجز ما أنجزته، وربّما لم يكن هذا كافياً، ولكنّي قمت بما أقدر على القيام به. وهناك أشياء كثيرة، ربّما كنت قادراً على إنجازها ولم أفعل لأنني أعتبرها رفاهية فكرية. كأن أكتب كتاباً عن هايدغر ونيتشه والقرن التاسع عشر. وأنا أدرّس هذه المواضيع في الجامعة لما يزيد على الثلاثين عاماً. وأمام خيار التعامل مع المواضيع الأكاديمية والانغماس فيها والإنتاج والتفرّغ للأشياء التي تخدمني هناك، أو

البقاء على ارتباط وثيق بالأشخاص الذين تركتهم ورائي، جمري ورمادي. وكعربي وفلسطيني كيف أستطيع أن أنتبه لنفسي أو مهنتي أو أبني نجاحي وسعادتي على تعاسة شعبي وشقاء ما يحصل في لبنان والمجتمع العربي والدول العربية؟ كيف أتخلّى وأنا نشأت هذه النشأة؟ لا أستطيع الإجابة عن هذا السؤال على صعيد فكري محض. وفي الأخير ليس الفكر إلا تعبيراً وتجسيداً ونتاجاً للمعاناة الذاتية.

سمعت أنك في الفترة الأخيرة عملت على كتاب عن يافا، هل تتذكر آخر صورة ليافا؟

إشتغلت في الفترة الأخيرة بكتاب ضخم عن الذكريات اسمه «ذكريات يافا». كتاب مليء بالصور، ووضعت له مقدّمة. يافا وعكّا مدينتان عزيزتان على قلبي. نشأت وربيت ودرجت فوق تلك الدروب. هذه الأمكنة والمطارح ما زالت في حوزتي وأنا ممتلكها. ملك يافا وعكاً في داخلي ولن أستغني عن هذا الملك أو أعطيه لأحد. ولن أدع للألم الذي جعل جدّي وجدّتي يموتان حسرة، أن يقدر على الاقتراب منّي، اللحظات والأوقات التي عشتها لا تزال مصدر غنى في طفولتي وسعادتي. السنوات الأولى الذهبية في حياتي كلّها ما زلت مَلِكَها المتوّج. يافا وعكّا لا زالتا كما تركتهما والصورة بين العين والأصابع كما بين الآه والمشاوير. لا تتوقّف عن النبض. ويزداد الاقتراب كلّما تقادمت السنون.

أية كتابة تشدّك الآن؟

الآن أسترجع صورة يافا وعكّا ورام الله وبيروت والفترات

الأولى في حياتي لكي أضعها من جديد أمامي، وأصوغها في كتاب سيرة ذاتية ـ بكلّ معنى الكلمة هذه المّرة، وليس ككتابي السابق «الجمر والرماد». أسترجع الصور والوجوه واللحظات والتجارب الأولى. وفي التحليل النفسي هذه الفترة التي أعيشها هي المقابلة لطفولتي. فترة تتجدّد فيها العلاقة بالناس الأولين في حياتي. أكتب عن جدّي. أبكي وأضحك وأتذكّر وأشعر بسعادة لا متناهية. الماضي والذكريات والتاريخ، والقصّة «القصة» هي هذه. قصّتنا نحن، وفي الأخير الأخير، معنى الحياة في تفتيح الشبابيك والنوافذ فيها. وأن يعيش المرء لحظة الامتلاء الإنساني، وهي لا تحصل بالأشياء الكبيرة الضخمة والانتصارات. ونحن في النهاية بشر وكنّا أطفالاً ومرتبطين بناس نحبهم ويحبّوننا. وغير المحبّة لا يبقى شيء.

◊ ◊ ◊

ولد الدكتور هشام شرابي في يافا، وأمضى مراحل طفولته في عكا. دراسته الأولى في رام الله في مدرسة الفرندز. ثم إلى الآي. سي في بيروت. درس الفلسفة في الجامعة الأميركية في بيروت وتخرج منها في ١٩٤٧، درس التاريخ الحضاري في جامعة شيكاغو ونال شهادة الدكتوراه فيها سنة ١٩٥٣ وهو أستاذ تاريخ الفكر الأوروبي الحديث في جامعة جورجتاون في واشنطن. له مؤلفات عدة بالإنكليزية والعربية منها: «المثقفون العرب والغرب»، «مقدمات لدراسة المجتمع العربي»، «النظام الأبوبي»، «النقد الحضاري للمجتمع العربي في القرن العشرين»، «السياسة والحكومات في الشرق الأوسط»، «الدبلوماسية والاستراتيجية في الصراع العربي الإسرائيلي»، «الجمر والرماد: ذكريات مثقف عربي»، «صور الماضي».

كمال الصّليبي

لا يزال الدكتور كمال سليمان الصليبي يكتب في التاريخ ويحاضر فيه. ولا تزال كتاباته تثير الاهتمام والانتباه والجدل لما تحمله من قدرة على التصوّر والتحليل والخروج بنتائج جديدة ونظريات تخلخل الكتابات السائدة. ويجمع في كتاباته المقاييس الأكاديمية الدقيقة والربط المعرفي المفتوح الأفق. وقد تميّزت مؤلّفات الصليبي بالرصانة والجدية والمعرفة المعمّقة المتكاملة.

وعلى مدى إنتاجه ومساهماته، وخصوصاً في موضوع تاريخ لبنان وتاريخ التوراة، بقي الدكتور الصليبي جدّياً في بحثه ومدقّقاً في نظرته ومتجرداً في موقفه. لذلك جاءت جهوده إضافات وآفاق وأضواء جديدة.

وفي هذا الحوار مع الدكتور الصليبي نكتشف التاريخ الأساس، والتاريخ الضوء، والتاريخ القصّة، ومع مؤرّخ يقدر أن

يجمع كلّ ذلك بتصوّر متماسك ومعالجة متميّزة وفرادة قلّ نظيرها.

كمال الصليبي، كيف تكتب التاريخ وأيّة عوامل تساعدك؟

أنطلق من محاولة تصوّر الأمور وكيف جرت وأدوّن ما أقتنع به، ومع الوقت ألجأ إلى تصحيح آرائي. والصورة التاريخية تتّضح أكثر فأكثر مع مرور الوقت، وطبعاً بالتقصّي والملاحقة. وعليه فأنا أرى أن الحقيقة التاريخية هي وليدة الزمن. ولو رجعت اليوم إلى كتابة «تاريخ لبنان الحديث» لأعدت النظر فيه. وللأسف لا أحد غيري كتب في تاريخ لبنان الحديث، ولو حصل لاتّضحت الصورة وأخذت ما ظهر بالاعتبار. وعلى المؤرّخ أن لا يعتقد أن حكمته هي النهائية وتالياً أن يكون مستعدًّا كي يغيّر فهمه إذا اتّضحت له الصورة. وقبل أن يكتب المؤرّخ عليه أن يدرس. هذا جزء من أخلاقية كتابة التاريخ.

كمؤرخ وباحث كيف ترى الوصول إلى كتابة تاريخية موضوعية؟

التاريخ مادّة، بمعنى يصل إليها الباحث عن طريق البحث أي مذكّرات أو كتب أخبار أو وثائق وأحياناً آثار. ولكن في الحقيقة كتابة التاريخ هي نوع من التفكير وتحتاج إلى تصوّر. والتاريخ إذا كتبه المرء كما حدث فليس له معنى. على المؤرّخ أن يحاول وأن يتصوّر ما معنى الأحداث وكيفية ارتباطها بسياق.

التصور تقصد به التحليل؟

لا، أكثر من التحليل بل الحدس. على المؤرّخ أن يسأل ما

معنى الذي صار؟ ولماذا حدث؟ ويفسح تالياً في المجال لتصوّرات كثيرة في نفس الموضوع. التاريخ يتوقّف تصوّره على المؤرّخ وعلى قابلية المؤرّخ للتصوّر.

هذا التصور الخاص الذاتي ألا يؤثر على الحقيقة الموضوعية؟

أتصوّر أن لا حقيقة مطلقة. وثمّة فرق بين المؤرّخين. فمنهم من لديه غرضية أمّا المؤرّخ الذي عمله سليم وصحيح فيفترض أن يكون مجرّداً عن الغاية سواء أحبّ عمله أم لا. وهذا يتطلّب تدريب الذهن على التجرّد وهذا برأيي أهمّ شيء في المؤرّخ. وإذا لم يستطع التوصّل إلى حالة من التجرّد فلا يجب أن يكتب التاريخ بل يكتب إذا أراد في الوعظ والتبشير أو يؤسّس حزباً سياسياً. التاريخ قائم على التجرّد. إنّما مع غرضية أو إدخال الشعور الشخصي من محبّة أو كره وما شابه فهذا يسيء إلى كتابة التاريخ.

برأيك ما هي نقاط الانطلاق الأساسية في كتابة التاريخ؟

الوقوف على المعلومات والوصول إليها ومعرفة ماذا حدث والناس الموجودين، وماذا قيل عنهم، وكيف رأتهم الناس بطرق مختلفة، واختلاف النظرة إليهم. مثلاً شخص مثل بشارة الخوري الرئيس الأول في مرحلة الاستقلال. هناك اختلاف في النظرة إليه. هنا يبرز دور المؤرّخ وعليك كمؤرّخ أن تردّه إلى الحياة وحقيقته كما تتصوّرها. أنا أكتب اليوم عن الملك عبد الله ولكنّي قرأت عنه الكثير، بين معجبين ومبغضين وقرأت كلّ هذه الأشياء. وأقرأ ماذا كتبه هو أيضاً ومهمّ جدًّا أن تعرف كيف ينظر إلى

نفسه. وأيضاً محاولة لقاء الأشخاص الذين عاصروه إذا كانوا على قيد الحياة. أما الذين غابوا فترجعهم إلى الحياة في الكتاب. إنها عملية كأنك ترسم «بورتريه» تماماً. وقسم كبير من التاريخ مكتفٍ بجوهره.

إذن هناك أولاً الوقوف على الحقائق ثم القدرة على التصوّر، وثالثاً معرفة كيفية الكتابة بلغة سليمة. وشخصياً لا أعتبر أن هناك فرقاً بين منطق التحليل والتعبير وهو شيء واحد. إنسان لا يعرف وليس لديه منطق وتحليل يكتب على ذوقه. أما من تفكيره سليم وتصوّره واضح وتعبيره سليم وواضح. هناك اختلاف. والكتابة هي التمرّس والاختبار ثم لا يفترض بالمؤرّخ أن يكون حسّاساً بل عليه أن يتقبل الانتقاد ويأخذه بشكل موضوعي.

وهناك تجاوب بين المؤرّخ والقارىء وهما معاً وحدة فكرية واجتماعية. إذا لم يفهم القارىء كتابي فعليّ مراجعة طريقة الكتابة؛ وإذا لم يعجبه تصوّري فعليّ مراجعة تصوّري أيضاً.

كتابة التاريخ عملية مستمرة أم تتوقف حين تعرف الحقائق وتتأكد؟

التاريخ موضوع حيّ لا ينتهي البحث فيه. لو أخذنا أحداث الثورة الفرنسية الأولى فثمّة كتابات كلّ سنة في الموضوع. وفهمنا للثورة الفرنسية يتطوّر مع تطوّر فهمنا وقدرتنا على الفهم والسبر والوسائل التي بين أيدينا. في بداية الثورة الفرنسية لم يكن هناك إنثروبولوجيا وسوسيولوجيا وآركيولوجيا، والعلوم كانت بدائية وحدة المعرفة تكمل الصورة. ونحن نحاول أن نفهم، والإنسان عموماً لا يولد بفكرة وينشأ ويبقى عليها بل مع الوقت ومع الخبرة والتجربة يفهم أكثر. وأنا مستعدّ أن أعيد النظر في تصوّري.

وعقل الإنسان تالياً يتطوّر مع تطوّر العلوم والمعارف. بالنسبة إلى الحقيقة هناك حقيقة علمية مثلاً كالقول إن لويس السادس عشر أعدم في ١٧٩١. هذا واقع وحدث.

أما لماذا أُعدم ملك فرنسا وزوجته؟ ولماذا صار ما صار في ١٩٤٣ وأدّى إلى استقلال لبنان؟ هنا ثمة إمكانية لدى الإنسان أن يصل إليها بطرق مختلفة وإلى ما لا نهاية ويظلّ يكتب عنها إلى ما لا نهاية. وهذا طبعاً إذا كان الموضوع جديراً بالبحث وإذا كان الموضوع له معنى/. الأجوبة على السؤال لا نهاية لها. وبإمكان الإنسان أن يفهم بغرض وبالتنزّه عن الغرض أيضاً، وإذا فهم بغرض فهو يأخذ موقفاً سياسياً أو شخصياً، وإذا قدر أن يتنزّه عن الغرض فلأجل فهم موضوعي.

هناك مشكلة في تاريخ لبنان: طريقة المعالجة، المنهج، الغرضية، كيف تحدد المشكلة؟

في الوقت الحاضر أعتبر أن لبنان في تغيير اجتماعي سريع من مجتمع عشائري إلى مجتمع من نوع آخر. وفي حالة التغيير لا نستطيع تلّمس انعكاسه مباشرة. الناس تكتب وتفكّر وتخرج من الحالة الأولى. طريقة الحياة في السابق تختلف: أي القرية والبيوت المفتوحة والناس التي تعرف بعضها بعضاً.

تصوّرنا للبنان لم يزل موجوداً ولكنّه لم يعد يعكس واقع البلد. ولهذا السبب نحن الآن نكتب عن تاريخ لبنان كثيراً، وصعب علينا أن نتخطّى أو حتّى نتصوّر بداية تغيّر في طبيعة المجتمع اللبناني. والحياة السياسية في لبنان لا تزال مبنيّة على مواقف طائفية بينما الأفراد يفكّرون في مصالحهم الفردية والعائلية وكلفة الحياة.

إذن، الصورة السياسية في لبنان لا تعكس الواقع وأعتقد أن تصوّر تاريخ لبنان يفترض أن يكون بطريقة لها معنى للجيل الذي يأتي بعد عشر سنوات أو اكثر.

الحرب التي حصلت ليست مجرد حدث بل انعكاس لواقع التغيير الذي بدأ يحدث من الأربعينات والخمسينات وإذ هذا التغير ينتج عنه تشنّجات وانفجارات. يعني حان الوقت للبحث في كيفية كتابة هذه الأشياء وتصوّر كيفية النظر إليها بعد عشر أو عشرين سنة حين يكون الجيل الحالي في موقع القرار.

هذا التغير يجب أن يحدث تغيراً في الخطاب السياسي والدور؟

الخطاب السياسي لمرحلة ما بعد الحرب لا ألحظ أن له تجاوباً سياسياً شعبياً. ولا يزال خطاباً عتيقاً يقول الكلمة ويتصوّر أن لها معنى ووقعاً اجتماعياً وإذ الوقع الاجتماعي ضيق جداً ومحدود لفئات صغيرة.

وهذا يعني أن التواصل بين القمة والقاعدة مفقود تماماً؟

أعتقد ذلك. فأهل الحلّ والربط طبقة سياسية محترفة مهنتها السياسية وهناك ناس يعيشون الحالة السياسية والحالة الاجتماعية والارتباط فيما بينهم حقيقة غير موجود إلا عن طريق الشطارة التي تترك فئات معينة «توصّلكَ» هذه الشطارة. العلاقة ليس لها معنى وبالتالي المجتمع يتطوّر بطريقة والسياسة تسير على خطّ لا علاقة له بطريقة تطوّر المجتمع حتّى الآن.

وماذا بالنسبة للدور؟

تصـوّري الشخصـي أن دور لبنـان محفـوظ والسبـب أن المجتمع اللبناني بسبب عشائريتة وبسبب التعدّد والتنوّع الذي فيه استطاع أن يتمتّع، ولفترة طويلة، ومن العصور الوسطى، بقدر معيّن من ممارسة الحرّية. يعني أعتقد وفي المنطقة أن الإنسان اللبناني هو الوحيد الذي يفكّر ويعبّر ويقول رأيه. والقمع الذي مورس في لبنان كان محدوداً جدًّا. ولديك في لبنان حرّية اجتماعية أو تقليد قديم من الحرّية. يعني في تصوّري أن الشعب اللبناني هو شعب عربي متطوّر، ولديه قابليات لمزيد من التطوّر، ولا شيء يلجم هذا التطوّر. أما المجتمعات العربية على وجه العموم فقابليتها للتطوّر محدودة وفي بعض الأمكنة شبه معدومة.

لـذلـك لبنـان لـه مستقبـل فـي هـذه النـاحيـة ودوره محفـوظ كشعب عربي رائد.

ما هي نقاط الارتكاز تاريخياً على مقولتك؟

من العصور الوسطى، وعلى أيام المماليك، كان هناك قدر من التحرّر موجود في جبل لبنان وفي بيروت.

ومن المصادر أن الناس في ذلك الوقت كانت تأخذ مواقف ويمكن أن تسمّيها سخيفة ولكنّها مواقف، ولم تُلْحظ في أمكنة أخرى من الشرق. وهذا الأمر أيضاً لوحظ في العصر العثماني وحدثت أشياء يمكن وصفها بأنها «زعرنة» على الدولة أو وصولية من قبل أطراف أو أشخاص، ولكن بنفس الوقت كانت نزعات تحرّر لم تقدر الدولة أن تلجمها. وفي القرن التاسع عشر أصبح هناك حركة كتابة ولم تتوافر في منطقة ثانية بلا لجام.

وهناك دور الكتابات المهجرية في ذلك؟

يمكن، معقول. لم أدرس هذا الموضوع وتأثيراته ولكن هناك حرّيات محفوظة مثل حرّية الصحافة. وكانت ديمقراطية عوجاء لأن هناك اعوجاجاً في المجتمع لأن الناس في مجتمع عشائري ووصل بطبيعة الحال ممثلو العشائر وأزلامهم وسيطروا على الدولة. وهذه التركيبة لا تزال قائمة ولو أنها تتغير إذا تمعّنا فيها وهذا أمر مهمّ بحدّ ذاته، وهو أن الشعب اللبناني مارس الحرّيات لدرجة صار يصعب فيها أن تمنع الحرّيات عنه. وهذا لوحده يجعل نوعية الإنسان اللبناني تختلف عن نوعية الإنسان في البلدان العربية.

ولكن هذه التقاليد من ممارسة الحريات لم تصن لبنان من العنف؟

الشعوب المقموعة لا تصنع الحرب الأهلية. والحقيقة أن الحالة في لبنان كانت نوعاً من الثورات وثورات معاكسة ومنها ما هو عشائري بطبعه ومنها ما هو تطوّري بطبعه، إضافة إلى أن ثمّة أشياء تتحرّك بطرق معاكسة، وهناك التدخّلات الخارجية.

استطراداً كمؤرخ هل تعتبر ما حصل في لبنان هو حرب أهلية؟

بلى، أعتبرها حرباً أهلية. ولكن الأمر الأساسي هو أن الشعوب المكبوتة والتي ليست متعوّدة أن تعبّر عن آرائها وطموحاتها ونزواتها والتي لا تمارس الحرّية لا تعرف الحرب الأهلية. بل تصنع انقلابات عسكرية وهذه الانقلابات لا تقوم بها الشعوب بل ينفّذها العسكر. الحرب الأهلية تنشأ من مواقف

متناقضة وتكمن فيها أنواع من الفئويات تمشي بطرق متعاكسة ولا بد من التصادم. لا أقول إن الحروب الأهلية أمر جميل ولكن نتحدّث هنا عن ظاهرة شعبية منطلقة من لبنان نفسه ولذلك لها معنى، وسيكون لها نتائج وتغيير في طبيعة لبنان أو بالأحرى سرَّعت في حصول تغيير في لبنان.

كيف ترى التسوية في لبنان وارتباطها بالتسوية في المنطقة من منظور تاريخي؟

أتصوّر أن هناك نوعاً من انتماء اللبناني إلى كيانه وهذا الأمر سيستمرّ وهو معوَّل رئيسي وثابت.

أمّا لبنان وعلاقاته مع جيرانه فعوامل متغيرة. يهمّني في الداخل نوعية الإنسان اللبناني.

برأيك ماذا حسمت الحرب في لبنان؟

نهاية التركيبة العشائرية ولا أسمّيها الطائفية. وتركيبة لبنان ليست عشائريات طائفية فقط بل عشائريات من أنواع مختلفة وزعامات إقطاع وزعامات محلّية. لعلّها بداية انتقال إلى مجتمع مدني سياسي. وهذا المجتمع الذي يتكوّن من ناس نوعيتهم جيّدة هو الأساس ولذلك دور لبنان كرائد في العالم العربي محفوظ. وتأكّد إذا كان ظهر فكر في العالم العربي فسيكون مصدره لبنان، وإذا ظهرت تصوّرات مستقبلية لها قابلية للحياة فستكون أيضاً من لبنان.

مسألة الهوية في لبنان ودور المسيحيين أثيرت دائماً في الكتابات التاريخية كيف تنظر إليها؟

لبنان بلد هوّيته لبنانية وعربية وأتصوّر أن في لغة المستقبل لن يكون لهذه اللغة وجود. ماذا يعني دور المسيحيين في لبنان؟ في السابق في القرن التاسع عشر كانت الأكثرية الساحقة من الناس الذين يكتبون أشياء لها معنى وتقديرهم وتصوّرهم للأشياء ولما يحدث في لبنان والمنطقة كانوا مسيحيين. وحين نتحدّث عن المسيحيين، وحتى الأربعينات والخمسينات، فعن فئة متطوّرة اجتماعياً لأسباب تاريخية. ولم يكن لديهم عقدة من الغرب الذي هو منبع التجديد وكانت لديهم ارتباطات دينية مع الغرب وليست عميقة. فئة متطوّرة وراقية وحافظت لحين بدأت الفئات الثانية تتطوّر وتتقدّم. والآن لا أجد أن المسيحيين متطوّرون عن غيرهم وربّما لديهم تنظيم أكثر وهو آخر ما تبقى. وأنا بين تلاميذي لا أستطيع التفريق بين انتماءاتهم أو تحدّرهم من أصول إسلامية أو مسيحية. وأجد أن المجتمع «يخرطهم» ويصهرهم بصورة واحدة وقدرتهم على التفكير واحدة. أعتقد أننا إذا نظرنا إلى المستقبل وتحدّثنا بلغة المستقبل فقد لا تحمل هذه الأشياء معنى ووزناً وقيمة.

في محاضرة للمؤرخ الفرنسي شوفالييه يقول: «أخشى أن يصير تاريخ لبنان ودراسته شيئاً من دراسة اللغات القديمة». ما رأيك؟

أعتقد أنه يقصد الخشية من أن لا يصير تقدّم على تَصوّر تاريخ لبنان. وإذا لم تتعلّم الناس التفكير وتتعرّف على الأنواع المختلفة من التفكير والمعرفة والإدراك. وأعتقد أن التدريب على التفكير ضعيف. وحين تكتب في التاريخ الحيّ، مثل الكتابة في

تاريخ العرب أو تاريخ مصر أو تاريخ لبنان، فهذا يختلف عن الكتابة عن أشياء انتهت في العصر الحديث. ثم إن لديك مسؤولية وهي أن تعطيهم كلّ تصوّرك وفي الوقت نفسه أن تكون حذراً وبنظرة ثابتة أو تشرح بإيجابية كي لا يضرّ ما تكتبه بالأفراد والجماعات ويحدث تفككاً وانقساماً.

كيف ترى الحركة الاستشراقية وأي دور لعبه المستشرقون؟

لو لم يكتب المستشرقون الغربيون عن تاريخ العرب لما تمكّنّا اليوم من الكتابة ولكنّ لدورهم حدوداً. قوّتهم أنهم أخضعوا التاريخ العربي للبحث بحسب الأساليب التحليلية والتوثيقية الحديثة. وضعفهم أنهم لم يفهموا الواقع من الداخل ولم يعرفوا النفسية التي تقف خلفه.

نظروا إليه من الخارج. وطبعاً المؤرّخ المولود هنا تكيّف على مفاهيم أكثر لفهمه اللغة والمواقف. بعض المؤرخين العرب نهجوا على خطى المستشرقين وتحوّلوا في ذلك إلى مستشرقين ووقعوا في أخطائهم بدل الاعتماد على بديهيتهم وحدسهم. وبالتالي يصعب على المستشرق، أكان غربياً أم عربياً، فهم دخائل الأمور اللبنانية مثلاً ما لم يفهم المحرّكات الأساسية في حياة بلاد الشام. هاك مستشرقون كتبوا مؤلّفات هامّة جدًّا، وهناك من تهجّم بضغينة ـ وهذا لا أعتبره مستشرقاً ـ أو كان عندهم غرض وهوى فانحازوا إلى غير الموضوعية العلمية التي هي معيار الاستشراق.

وكلّ مؤرّخ يكتب بدون موضوعية يفقد صدقيته ويربح الادعاء.

ولكن مشكلة الموضوعية توفرها أو عدمه لا تزال مطروحة في كتابة التاريخ؟

لأن كتابة التاريخ صناعة والصناعة إتقان والإتقان مراس، والمراس متعب. وعملية الإتقان صعبة لأن فيها تدريباً للنفس داخلياً وروحياً وتأخذ وقتاً. عندما كتبت «تاريخ لبنان الحديث» صرت أجد مع مرور الوقت أين كان يمكن أن أكون أكثر دقة أو تحقيق كمية أكبر من الاتقان في المعالجة من الناحية الموضوعية.

أكثر الناس يعتقدون أن الإنسان يولد ومعه آراء معينة يمتنع عليه تغييرها. وهذا تقدير خاطىء. ومن شروط الموضوعية ألا يتمسّك المرء بموقف معين بل يدع عينيه باستمرار نصب الموضوع. وحين تختلف رؤيته إلى هذا الموضوع عليه البحث والتدقيق لمعالجة جديدة.

وأعتقد أن المؤرّخين الذين يعملون على تاريخ لبنان ممّن تتوفّر لديهم الدقّة والاتقان للصناعة باستطاعتهم أن يعملوا بموضوعية أكثر في الخارج نظراً لتوفر حرّية قد لا تتوفّر عندنا في الداخل، ولأنهم غير مرتبطين تالياً بالجدل الداخلي والعوائق المحلية.

إلى أي حد استفاد مؤرّخونا من كتابات المستشرقين؟

المستشرقون الذين كتبوا يختلفون عن بعضهم وثمة من ارتبطوا بمصالح استعمارية، أو كانوا مرتبطين مباشرة بسياسات وكان عملهم استكشافياً. ولكن ما يؤخذ على المستشرقين أساساً أنهم لم يفهموا الأشياء من الداخل وأعتقد أن من الظلم الفكري النظر إلى المستشرقين عموماً بنيّة سيئة. لأن العمل الذي قاموا به مهمّ جداً ويدون هذا العمل لا أحد قادر على المتابعة اليوم.

لا أعرف تماماً مدى الاستفادة. تسألني عن الزمالة. وكنظرة عامّة موضوع التاريخ لم يعالج تماماً. هناك أشياء جيّدة حين تكون الكتابة عن موضوع معيّن، عن ترسانة صلاح الدين أو سبل القتال. هذا موضوع محدّد، وإمكانية الشغل فيه تتطلّب معرفة وبحثاً كثيراً وتصوّراً.

ولكن حين تتناول موضوعاً بمستوى أهمية صلاح الدين في الإسلام والفتح العربي، هنا تحتاج إلى نوع مختلف من البحث. أو إذا أردت الحكي عن السبب فيما حدث في لبنان عام ١٩٢٠ وكيف قبل من البعض ورفض من البعض الآخر فتحتاج إلى أكثر من البحث. أنا أعتقد في البلاد العربية عموماً كتابة النوع الأول من التاريخ كانت أنجح من الثاني لأن تدريب النفس على التنزّه لم يزل أمامه مجال كبير للنموّ والتحصين.

ثمة مقولة مفادها أن التاريخ يكتبه الأقوياء؟

الأقوياء لديهم شيء في حياتهم. إعطاء صورة أو تبرير أو الكتابة عن حالهم. السياسي بمجرد أن يبرّر كلّ شيء عنده ويقول أنا أكتب للتاريخ ويذهب إلى تقديم صورة عن نفسه على أكمل وجه وأحسن ما يكون. وأحياناً ليس نيّته الكذب بل التبرير وإذا كتب عنه شخص آخر فقد يكتشف نوايا أخفاها الكاتب عمداً.

التاريخ يكتبه المحايدون الذين ينزّهون أنفسهم عن الغرضية ظالمة أم مظلومة. التاريخ يصنعه الأقوياء ويكتبه الضعفاء.

كيف ترى العلاقة بين التاريخ والسياسة، المؤرخ والسياسي؟

إذا تعاطى الإنسان مع الحدث اليومي والسياسة دون كتابة

التاريخ فلا تأثير من هذه الناحية. وتجربتي الشخصية أن مواقفي السياسية هي غير ما كتبت، وتصوّري للتاريخ هو شيء آخر.

وحين يفكّر المرء سياسياً يختلف المنطق عنه في التفكير التاريخي. حياته الشخصية شيء والشخصية العامّة شيء آخر. ابن خلدون مثلاً كان قاضياً وقاضياً مرتشياً وطُرد أما ابن خلدون المفكر فأمر آخر.

التاريخ قصة لم تحدث والمؤرخ رجل لم يكن هناك؟

إلى حدّ ما صحيح. التاريخ أخيراً كما يحدث يومياً هو الجرائد والأحداث اليومية تتطابق مع بعضها، وقصّة ثانية حسب المصدر، وكلّ واحدة في محلّ والحياة تسير. ولكن إذا كتبتها كما حدثت في الواقع فقد لا تقرأ أو تفهم.

إذا أردت أن تكتب تاريخاً عليك أن تحدّق وتنعّم وتديم النظر في هذه الأشياء وبطريقة مصطنعة تجمع الأشياء وترى كيف تترابط مع بعضها. ثم ترى المعنى حسب عقل هذه الأحداث.

أما إذا اخترعت الأحداث فأنت منحاز وهذا لا يجوز.

لا تخترع الحقائق ولكن كيفية ترابطها فيما بينها وأن تحمل المعنى وهنا دور المؤرّخ ووجوده وحركته.

أي دور للأكاديمية هنا؟ وأساس كتابة التاريخ هو العام أم التفصيلي؟

طبعاً إذا علّم إنسان تلاميذه خطأً فيتعلمون غلطاً. وبالنهاية لا أحد يعلّم الآخر التفكير. عليك أن تترك الآخر يرى كيف يسير العمل ويتأمّل ويتعلّم ثم يجرّب. هناك قصّة ورؤوس أقلامها

وخطوطها العريضة وأن يعرف تقريباً ماذا حدث على مرّ العصور، وبعد ذلك تعلّمه معالجة التفاصيل وطرق البحث والمحفوظات والتقنيات ثم تدعه يعمل وتنتقد عمله. وإذا كان هناك من مجال تنتقد نفسك أمامه وبذلك أريهم أن قبول الانتقاد ليس بخطأ. وفي التاريخ معلومات كثيرة ولكن في الكتابة تعطي المثال كي يصاغ مثله.

ما هي الركائز التي اعتمدت عليها في كتابك «التوراة جاءت من جزيرة العرب»؟

بدايةً اعتمدت على علماء الآثار وعلى أشياء تقليدية في الموضوع. ولم أكن راضياً عن عملي فتساءلت هل هناك طريقة غير الآثار. وأعرف أن علماء الآثار ذهبوا إلى اليمن وعبثوا بالآثار وحفلت دراساتهم بالأخطاء والتناقض. وأمام ذلك وجدت أنني ربّما أصل إلى ما أصبو إليه عن طريق اللغة لأن هناك أماكن في الجزيرة لها أسماء عربية وأخرى غير عربية ثم رصدت اللغة التي كانوا يتكلّمون بها في الماضي وذلك عن طريق اسم المكان ورجعت إلى معجم لأسماء الأماكن في المملكة السعودية.

وشرعت بدراسة أسماء الأماكن ووصلت إلى أن المنطقة التي تمتدّ من الطائف حتّى حدود اليمن ومناطق أخرى لها أسماء باللغة الكنعانية والآرامية، والأسماء الواردة في التوراة هي في هاتين اللغتين. والأسماء التي أعالجها وأبحث أصولها وتركيبها في منطقتي عسير وجنوب الحجاز هي في أحيان كثيرة أسماء توراتية. وبحكم معرفتي باللغتين قرأت التوراة بنصّها العبري إذ في غيره من اللغات تحرف الكلمات والأسماء. واللغة العبرية هي

كالعربية، كانت غير محرّكة ووضعت علامات التحريك عليها بعد ألف سنة من كتابتها أي بعدما زالت العبرية كلغة محكية. فأخذت الأسماء مع التحريك وبدونه، وقابلتها بأسماء الأماكن في الجزيرة العربية ووجدت التطابق كاملاً. وطبعاً مع استثناءات ثانوية.

وعدت إلى ما توصّل إليه علماء التوراة ووجدت أنهم وجدوا ما بين ١٥ و ٣٠ اسماً فقط مطابقاً للأسماء الواردة في التوراة في فلسطين، والاسم الوحيد المطابق هو بيت لحم.

بعد حلّ لغز الأسماء عدت إلى خارطة الجزيرة العربية ودقّقت في تحركات الأنبياء إبراهيم ولوط وموسى ويشوع وداود وحروبه، وسليمان وتوقّفت هنا إذ إن المعروف أن بلقيس ملكة سبأ زارته. ولو لم تكن المسافة قريبة بينهما أي حوالى أسبوعين لما استطاعت زيارته، إذ كيف تقطع مسافة بين اليمن وفلسطين تحتاج إلى مئة يوم وأكثر. عندها قرّرت كتابة مقالات حول بعض مقاطع التوراة لأبرهن بأن هذه الأحداث جرت في الجزيرة العربية وليس في فلسطين.

ماذا شملت أيضاً دراستك إضافة إلى جغرافيا الأسماء والأمكنة؟

شملت دراستي الحيوان والنبات والمعادن. مثلاً يحكون عن النعام ولا وجود للنعام في فلسطين إذ إنه يوجد في الجزيرة العربية لأنه طير صحراوي. وأيضاً الدجاج غير مذكور إطلاقاً في التوراة، لا كما ولا نوعا، ومعروف أن الجغرافيين الرومان لفت نظرهم في بلاد عسير عدم وجود أي دجاجة على الإطلاق.

هذه الأدلة الجغرافية إلى أي نتيجة أوصلتك؟

تدلّ على أن التوراة حدثت في جنوب الحجاز وعسير على أن تاريخ الشعب المعروف ببني إسرائيل انتهى عام ٥٠٠ قبل المسيح ولا وجود لشيء اسمه بنو إسرائيل، لأنهم زالوا كشعب واستمرت الديانة اليهودية وانتشرت في العراق وفلسطين ومصر وحوض المتوسط والهند.

وإذا آمنّا أن هناك شعباً إسرائيلياً فهل يحقّ لنا أن نقول إن الإسلام الذي ظهر في الحجاز وامتدّ إلى بقاع الدنيا هو قريش؟ على كل حال «المؤمنون مؤتمنون على أنسابهم».

ثمة مآخذ على ما أثبته في أبحاثك أنك اتكلت كثيراً على التوراة وثمة أبحاث لعلماء أثبتت عدم دقة التوراة؟

كتاب التوراة هو كتاب ذو مضمون تاريخي والاستدلال به تالياً كالاستدلال بأية وثيقة تاريخية أخرى. وانطلاقاً من معطياتي وقدراتي ومعرفتي أعتبر أن التوراة وثيقة تاريخية ولو رأى البعض أنه لا يجوز الاعتماد عليها.

كما أن التوراة تروي قصّة بني إسرائيل الشعب البائد الذي زال من الوجود عندما ضرب الأشوريون والبابليون الدولة التي كانت لهم في القرنين السادس والسابع قبل الميلاد وزالوا من الوجود والتاريخ وليس هناك شعب اسمه بنو إسرائيل لكي يكون له حقوق باسترجاع أيّ مكان على وجه الأرض. واليهودية كدين ظهرت في أوّل عهدها بين بني إسرائيل ثمّ انتشرت في شعوب مختلفة. وادّعاء اليهود اليوم بأنهم من سلالة بني إسرائيل هو ادّعاء باطل وليس له أساس. والبحث في شأن اليهود هو بحث

في طائفة دينية، أما البحث في تاريخ بني إسرائيل فهو بحث في التاريخ القديم ولا علاقة له بأي شيء في عصرنا الحديث.

البعض يرى بأنك اعتمدت على اللغة أكثر من اللازم في بحثك حول «التوراة جاءت من جزيرة العرب»؟

لقد وجدت صعوبة في اعتمادي هذه الطريقة ولكن علماء الآثار لم يقوموا بعد بأية حفريات تذكر في عسير وجوارها. ولجأت إلى اللغة لأن هناك في المنطقة مناطق ومواقع تحمل أسماء عربية وأخرى غير عربية، فرصدت المعاجم وبحثت في المفاهيم الجغرافية التي تحوي مشاهدات كاتبها؛ ومنها وجود ما يسمّى «مصلى إبراهيم» وتحدّث عنه أحد المعاجم، موجود في تهامة ـ الحجاز وفي جبل شدا الأعلى في بلاد غامد وزهران، وحتى هذه النقوش لم يُبَتّ في أمرها بعد. لجأت في بحثي إلى الأشياء الثابتة لا المتحرّكة والخاضعة لمصالح البشر. على كلٍّ منطقة عسير تعجّ بالآثار التي لم يُبَتّ بأمرها بعد.

متابعتك النسج في كتاب «خفايا التوراة» على المنوال التوراتي كما في «التوراة جاءت من جزيرة العرب» ما هدفه؟

هدفه وضع نظرتي الجديدة حول الجغرافية التاريخية على المحكّ للتأكّد من صحتها وتصحيح ما ورد من أخطاء تفصيلية في كتابي «التوراة...» وذلك عن طريق إعادة النظر في مجموعة من القصص التوراتية المألوفة على ضوء جغرافية جزيرة العرب. وطبعاً اعتمدت في البحث على النصّ العبري الأصلي للتوراة بغضّ النظر عن التحريك التقليدي للنصّ والذي يحوّر المعاني.

ـ ولد الدكتور كمال سليمان الصليبي في أيار ١٩٢٩.
ـ أنهى دراسته الثانوية في المدرسة الاستعدادية في رأس بيروت (الآي. سي).
ـ حاز شهادة البكالوريوس في العلوم من الجامعة الأميركية في بيروت في ١٩٤٩ وموضوعها التاريخ الأوروبي.
ـ تابع دراسته في جامعة لندن في بريطانيا وحاز على الدكتوراه، وموضوع أطروحته «المؤرخون الموارنة ورواياتهم لتاريخ لبنان في العصر الوسيط».
ـ رئيس قسم التاريخ في الجامعة الأميركية في بيروت، سابقاً.

من مؤلفاته:

«تاريخ لبنان الحديث»، «مفارق الطرق إلى الحرب الأهلية»، «منطلق تاريخ لبنان»، «بلاد الشام في العصور الإسلامية الأولى»، «تاريخ الجزيرة العربية»، «التوراة جاءت من جزيرة العرب»، «بيت بمنازل كثيرة»، «حروب داود»، «خفايا التوراة» «تاريخ الأردن».

عبد الله العلايلي

لرجل يعيش في كتاب. حياته الفكر والكلمة والإنسان. وهو في تواضعه وصمته وقيمته يضيء الجهات. ولا يفوته أبداً إذا لم تسعف الذاكرة أن يشير إلى الكتاب الموضوع على هذا الرفّ أو ذاك، وإلى الفصل وأحياناً الصفحة. متدثّر بعباءة تقيه لفح الهواء وتحيط بجسمه الضئيل ولكنّها تتضاءل أكثر أمام فكره المستنير. وبالرغم من مرضه والنوبات التي تأتيه أصرّ برحابة صدر وانفتاح على متابعة الحوار وتسديد أجوبته باكتناز وإيجاز واختصار مستهدفاً المعنى. لعلّ هذه المقابلة مدخل إلى حوار مع الشيخ عبد الله العلايلي لم تساعدها الظروف ولكنّها أحاطت بآراء واجتهادات كثيرة للشيخ في صيغة سؤال وجواب.

بين الفكر واللغة روابط وأواصر وعلاقات برأيك هل هناك تفكير

خارج اللغة؟ بمعنى هل يمكن أن تنشأ حالة تفكير معيّنة خارج إطار اللغة؟

مقوّم اللغة أساساً في وجودها، أن تفكّر، وكونك تفكّر فأنت لغويّ. إن إمكانية التفكير تستند إلى اللغة التي تستخدم في إبراز عناصر الفكر، ففرض إنسان بدون لغة معناه فرض إنسان بدون فكر.

بهذا المعنى ما وظيفة اللغة؟

وظيفة اللغة هي أنها الوسيلة التي يمكن بواسطتها تحليل أية صورة أو فكرة ذهنية إلى أجزاء وخصائص والتي بها يمكن تركيب هذه الصورة مرّة أخرى.

يطلق البعض على اللغة العربية اتهاماً مفاده أنها ليست لغة للتفكير بلا للإطناب والبيان:

الحقيقة أن الميل للفصاحة في اللغة العربية أكثر من سواها في اللغات الأخرى، هذا موضوع آخر.

في موضوع اللغة أيضاً هناك شكوى من روائيين من الصعوبة في كتابة الحوار في العربية أو حتى لجهة المستويات كأن تضع جملة فصيحة على لسان فلاّح مثلاً.

يعني أن لا يكون هناك واقعية، حلّه يسير، لأنّ العربية أساساً إذا استخدمتها مبسطة عندئذٍ العامية نفسها تغدو فصحى. ثمّ ما الفرق بين العامية والفصحى: بعض من مفردات أنيقة والإعراب. أحذف الإعراب فلا يعود هناك فصحى وعامية.

الإعراب هو أساس كل شيء. والحلّ تهذيب العامّي القابل للتفصّح وإجراؤه على موازين الفصحى أو بإفساح الفصحى لتبنّي مفردات العامية التي ترجع إلى أصل فصيح ولد محرّفاً... أو العمل على تفصيح العامية، ولكي تستقيم العامية المهذّبة وتنتشر، ينبغي اعتمادها في مراحل التعليم المختلفة، وبذلك تقترب من اللغة الأدبية الرفيعة وتتّصل بها صلة متينة.

ثمة محاولات فيها هرب من الإعراب وكسر للقاعدة لصالح التوصيل والإيضاح؟

إذا عرفوا كيف يهربون. لا بأس. ولكن اهربوا مع إحسان. أمّا إذا هربت قانص أو لاحق. الهرب إما أن يكون متعرجاً ومتعثّراً وهذا هرب غير رشيق. المهمّ القول في الموضوع. الهرب إذا كان هرباً رشيقاً يعتبر حلاً للمشكلة. أما الهرب المتعسّر فمعناه بأس وما هو أسوأ. والعربية الحقيقة، والشكوى إذا كان هناك من شكوى هو من يسرها لا من عسرها ذلك لأن فيها من القابليات سعة هائلة جداً. لكن الناس يتشكّون لأنهم نشأوا على منطق الشكوى. يعجبني نقّاد عاشوا في عهد شكسبير فكان انتقادهم لشكسبير أنه لا يعرف قواعد النحو. فـ«المخبّص» في قواعد النحو في الإنكليزية بات القمّة التي تحتذى. في هذا المنحى المهمّ القول، المحمول بات أهمّ من الحامل. هناك الغاية والطبع. والغاية هي بذاتها غاية. فمثلاً لا يشكّك اثنان بأن العلوم الرياضية عامّة هي غايات. غايتك من المتر والسنتم هي غاية مطاوعة لقياس شيء معين. كذلك اللغة هي غاية مطاوعة. حين أقول اللغة غاية في ذاتها، غاية لا وسيلة، فأعني هذا

المعنى. حين تجد شاعراً مثل أبي تمام يقول «والعيش غض والزمان غلام» أي لا تزال فيه الفتوات والصبوات. ويتابع:

أعـــوام وصـــل كـــان ينســـي طـــولهـــا
ذكـــر النـــوى وكـــأنهـــا أيـــام
ثـــم انبـــرت أيـــام هجـــرأذرفـــت
نحـــوي أســـى فكـــأنهـــا أعـــوام
ثـــم امحـــت تلـــك السنـــون وأهلهـــا
فكـــأنهـــا وكـــأنهـــم احـــلام

برأيك التخلّي عن أوزان الخليل في الشعر الحديث أفاد اللغة وأسهم في إنضاج التجربة الشعرية؟

وللناس فيما يعشقون مذاهب. أنا من الذين يزعمون العكس.

هل حاولت إضافة أو إدخال أوزان شعرية جديدة؟

أقول، كلّ منغومة نفسية أو خالجة نفسية تخلق لنفسها قالباً اسمه شعر. وهذا القالب لا يقف عند حدّ. وأنا من طبعي، إذا لم يستبدّ بي انفعال عميق وعنيف برّح أنحاء نفسي أو جوانب نفسي، لا أفرغ مشاعري في القوالب الشعرية. أما القالب الشعري فإني أتوجّه إليه نشداناً أو تنفيساً عن انفعال عميق يهزّ سرائري أو نفسي.

كتبت مقدمات كثيرة لشعراء وأدباء من كان يعجبك؟

مارون عبود، بولس سلامة في ملحمة الغدير واستحقّ عليها وساماً من إيران في سنة ١٩٤٠، وأيضاً أمين نخلة.

كان يعجبك أمين نخلة كشاعر أو كناثر؟

هو ناثر أكثر منه شاعراً، على أن في نثره شعر.

يرى البعض أن الشعر لم يعد ديوان العرب ما رأيك؟

جائز. فيها نصيب من الصحّة. برعوا في أشياء من هذا النوع أو بالأحرى حاولوا أن يبرعوا والبعض منهم برع. هذا شيء لا ينكر.

كيف ترى النثر العربي اليوم في الإجادة والتبلور؟

أرى أنه يتقهقر... كان البيان أساساً قضيّة من القضايا. اليوم ليس قضيّة. البيان نفسه لم يعد قضيّة. عبّر كيفما تشاء ما دمت تعبّر عن شيء له محتوى وقيمة. اليوم يبحث عن القيمة الفكرية بقطع النظر عن الحامل، أي النصّ، هل هو أنيق أو غير أنيق.

برأيك هل يفترض بالكتب الأدبية أن تشكَّل؟

الكلمة التي تتضمّن معنى يجب أن تشكّل، أي غير مفهوم إلا بالشكل. ومن هنا صعوبة العربية، أو على ما يقول صاحبنا قاسم أمين: الأجنبي يقرأ ليفهم بينما العربي يفهم ليقرأ. هذا مردّه إلى الشكل.

كيف يمكن أن تواكب العربية بتعابيرها ومفرداتها التطورات والاختراعات العلمية الحديثة؟

هذه المسألة موجودة لها المجامع اليوم. المجامع المنشأة في بغداد والقاهرة ودمشق هي لأجل ذلك. والتعريب إذا ضمن

نقل الفكر فيها، في اللغة، فإنه يعجز أبداً عن نقل خيالها. . . فلغة تفسح للتعريب في وجودها تضمحل أدبياً وتبور فنّياً. ولإجازة التعريب شرطان، أن يُنقل المصطلح على مقتضى نطق الحروف العربية البحتة. وأن يُراعى في المنقول وزن عربي محفوظ.

ولكن ثمة اتهامات أن في اللغة قصوراً عن ذلك؟

حين تكوّنت المجامع لم تعط الكثير. والمشكلة ليست في المجامع ولكن في اللغويين.

وأحياناً حين تعطي أو تولد هذه المجامع نراها تهمل ولا تدخل في الحياة أو تجري على ألسنة الناس.

لأنها ليست مستوفاة الشروط. وربّ كلمة قد لا تعبّر ولكنها تعيش لأن فيها شروط الاستعمال مثل الشرتوني الذي وضع كلمة الجريدة في مقابل جورنال واستعملت الكلمة رغم أن مقومات الاستعمال ليست موجودة فيها، لأن الجريدة في العربية أساساً معناها القائمة عن الحوائج والحاجات لا أكثر ولا أقل. ورأوا أن مفردات الأخبار تذكر وتوجد في الجرائد مصفوفة بعضها تلو بعض، وأطلقوا علهيا كلمة جريدة. والإطلاق أساساً مولّد من العهد العبّاسي وليس أصيلاً في العربية.

أية مجلات أدبية لعبت دوراً هاماً في تطوير الحياة الفكرية والثقافية والأدبية في لبنان والعالم العربي؟

أكثرهم أثر. ولكن في الدرجة الأولى المصرية مثل «الرسالة» لأحمد أمين، وأيضاً «المقتطف».

والمجلات التي صدرت في لبنان مثل «الأديب» و «الآداب» و «شعر».

كل واحدة في موضوعها ومجالها تركت أثراً.

كيف تتمثل اللغة إعجازاً في القرآن، وكيف ترى العلاقة؟

إعجاز لا. تمتين أواصر نعم وتماماً. القرآن حفظ الآصرة العربية. ودائماً وأبداً كلّما تألّفت جزئيتان لا بدّ وأن يتألّف منهما قاعدة.

في علاقة الشعر بالإسلام. نهي أم تمنّع أم غير مستحبّ؟

لا. النبي كان لديه الشعراء أيضاً مثل حسّان والخنساء ورجالاته. القرآن يقول ما علّمناه الشعر وما ينبغي أن يقوله. الشعر المقصود فيه المغوي والمزيّن بالأباطيل بحيث تقول شيئاً مموّهاً. ليس معناه أن ألفاظه ليست ألفاظ تفاعيل الخليل.

يقال لن يبقى من العرب موحِّد سوى اللغة؟

حتّى اللغة ليست موحّدة. لم يبق منهم شيء موحّد. ما سمعت مغربياً أو مصرياً أو عراقياً يقرأ العربية بسلامة فإما مرقّقة وهناك من يرقّقها بالشكل الجهوري، ولكن ليست العربية هي هذه. لقد كنت بصدد عناصر لموضوع عن هذا الأمر من قولهم لغة الضاد. لماذا لا يقولون لغة الصاد أو الطاء. وتبيّن لي بعد التمحّص والتتبّع أن المعنى الحقيقي بضاد يضيد هو يائية العين بمعنى اكتنز وأوسع في الاكتناز. اللغة القابلة لأن تكتنز وأن تكون على سعة من مرئيات تنشد إليك أن تكتنزها وتتصيّدها

أيضاً. يعني اللغة المتصيّدة الصائدة. وعجبت لهذا المعنى يغفل عنه اللغويون ولا يهتمّون بلغة الضاد. وليس دفاعاً عن حديث مزعوم «أنا أفصح من نطق بالضاد» وإنما هو في الواقع لدلالة الكلمة على معنىً ضاد ولِمَ اختيرت الضاد؟ لأن معناها اكتناز، بحيث تقبل المعنى المكتنز معنى اكتنازياً آخر. وأنا هنا لست من منزع أو مترع قومي لأني أنا اليوم لا أؤمن بالقوميات. هذه خرافة ومرحلة مررنا بها وألفت فيها كتاباً سنة ١٩٤١ اسمه «العرب قومي». الشيء الذي كفرت به كفراً كلّياً هو القومية.

هل هناك إمكانية بالتوحد اللغوي على صعيد العالم؟

إن شاء الله. أنا دعوت إلى ذلك كثيراً في مقالات سابقة. «الاسبرنتو» وهي لغة العالم الواحدة للعلوم والفنون والآداب. غاية الأمل إذا تحقّق ذلك يوماً.

بماذا يؤمن العلايلي اليوم؟

أؤمن اليوم بالإنسان وقد عبّرت عن هذا بكتاب «أين الخطأ». أنا أؤمن بالإنسان في لبنان ولكن لا أؤمن بإنسان لبناني. الإنسان أينما كان وفق التعبير القرآني تماماً ﴿۞ وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِيٓ ءَادَمَ﴾ الكلية الآدمية هي التي كرّمته أي جعلته كريماً ثم ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ فِيٓ أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ﴾ الإنسان في معناه الآدمي كذلك.

بالنسبة للمعاجم العربية التي اشتغلت عليها. لا يزال النقص قائماً في هذا المجال؟

«بدّك مين ينشر».

ولكنك نشرت المعجم العسكري.

طُبع ونُشر ووُزِّع مجاناً ونفد.

هل أنت بصدد نشر معجم جديد أو كتاب جديد؟

أتمنّى أن أنشر معجمي الوسيط لأن المعجم الكبير أتلف ولكن دون ذلك أهوال. بالنسبة للكتابة هناك أفكار ولكن سبقني العمر، علّة الثمانين.

هل أنت راض عن تجربة إعادة طبع كتبك التي صدرت؟

يخلطون فيها الجدّ. راض لأنها صدرت عني ولكني لست راضياً بتشكيلها بالشكل الذي يتمّ. ليس كلّه يحتاج إلى تشكيل وإلى أن يعرى من التشكيل فأيضاً خطأ، لأنني أحياناً أضمّن عبارتي ما يحتاج إلى تشكيل.

◊ ◊ ◊

ولد عبد الله العلايلي في عام ١٩١٤ في بيروت ودخل في كتّاب الشيخ قاسم كتوعة، ثم إلى كتّاب الشيخ نعمان الحنبلي وتابع دروسه في مدرسة الحرش التابعة للمقاصد الإسلامية، فإلى الأزهر في القاهرة عام ١٩٢٤ بعد أن شارف العاشرة من عمره. وهناك درس على أيدي علماء أمثال الجيزاوي والمرصفي وشاكر والدجوي وتخرّج من الأزهر في عام ١٩٣٥.

شارك منذ ١٩٣٦ في عصبة العمل القومي، وشارك في نشاطات حزب النداء القومي وفي تأسيس الحزب التقدمي الاشتراكي سنة ١٩٤٩.

ترشّح لمنصب الإفتاء ولم يحالفه الحظ بالفوز.

- حائز على أوسمة متعددة في لبنان والعالم العربي. وجوائز تقديرية من هيئات وجمعيات وحكومات.

من مؤلفاته:

«أدباء وحشاشون» (١٩٣٦)، «أشعة من حياة الحسين» (١٩٣٩).

«مقدمة لدرس لغة العرب» (١٩٣٨)، «تاريخ الحسين» (١٩٤٢).

«إني أتهم» (١٩٤١)، «دستور العرب القومي» (١٩٤١)، «المعري ذلك المجهول» (١٩٤٤)، «مثلهن الأعلى» (١٩٤٧) «المعجم» (١٩٥٤) «المرجع» (١٩٦٣) «العربي في المفترق الخطر» (١٩٥٥).

«قصائد دامية الحرف بيضاء الأمل» (١٩٧٧)، «أين الخطأ» (١٩٧٨).

وَليـُـد غِـلميـّـَـة

أعطى وليد غلمية الفنّ الموسيقي اللبناني في الأغاني والمسرح الغنائي والجادّ، وفي المقطوعات الموسيقية، وصولاً إلى التأليف الموسيقي الخالص.

ووضع العديد من الأبحاث المتعلّقة بالموسيقى العربية والعالمية.

وهو من أبرز الذين عملوا على تأسيس سمفونية عربية خاصّة، وخطوته كانت التجسيد الأكمل لعملٍ سمفوني متكامل. ومن موقعه في المعهد الوطني للموسيقى يُعنى ويهتمّ بقضايا التربية الموسيقية، ويشرف على وضع برامج الموسيقى في المناهج المدرسية في لبنان. ويعمل جادًّا على تأسيس فرقة الأوركسترا الوطنية.

الدكتور وليد غلمية لا تتوقّف أحلامه ولا تنكسر، بل تسعى

نحو المجاراة والانفتاح والتطوّر. والحوار معه يتّسع ويتشعّب ليشمل الثقافة والإنسان والمجتمع والصورة.

ماذا تتذكر من أجواء بلدتك جديدة مرجعيون في طفولتك وأثرها على بدايات اهتمامك بالموسيقى؟

أودّ القول إن بلدة جديدة مرجعيون مشهورة تاريخياً بحبّها للعلم والثقافة، ففي كلّ بيت كتاب ومطبوعة، ومحبّة وولع بالمعرفة والعلم. في هذا الجو والمناخ نشأت، فضلاً عن بقعتها الجغرافية التي عرفت فيها أصناف العذاب وأيضاً العادات التاريخية باعتبارها منطقة حدودية مهيّأة للتفاعل.

وكلّ ذلك انعكس وكان له الفضل والتأثير الكبير فيما بعد في تكوين شخصيتي وتفتّح آفاقي.

ولدت في بيت يحبّ الثقافة، ووالدي كان تاجراً يحبّ الكشاف والموسيقى ويعزف على الكمان والماندولين. وكانت أول آلة عزفت عليها هي الماندولين، ومواقع الأصابع فيها تتطابق مع الكمان. وفي البيت تخبرني والدتي أنه كان لدينا غرامافون وأسطوانات لبيتهوفن وبراهامس وموزارت وعبد الوهّاب وأسمهان. وكنت حين أسمع أؤخذ بالصوت ويخطفني. ولا أعرف إلى أين كان يأخذني الصوت ولكن في هذا الجوّ عشت ونشأت وتفتّحت مداركي.

كيف بدأت تتلمّس طريقك لنوع من التعمق والانشغال في الموسيقى؟

جذبني الصوت وولعت فيه. وفي الخامسة من عمري توفّي والدي وترك الكمان والماندولين إرثه الأجمل. وبدأت أحاول أن

أطلّع بعض الأشياء. وأذكر أن عمتي راحت تساعدني وتعلّمني بشكل بسيط. وبطريقة عفوية طبّقت ما تعلّمته على الماندولين على الكمان وإذ بهذا التطبيق العفوي يأتي صحيحاً وبدون دراسة. وقبلاً كنت حاولتُ أن أصنع آلتي الخاصّة فحفرت خشبة وغطّيتها بسلخٍ وربطت أطرافها بوتر وأصبحت كالربابة. والحقيقة أن الذي انتبه لذلك هو خالي. وطلب من والدتي أن تعطيني الكمان والماندولين لألعب وأتمرّن. إلى أن أتى مُبشِّر من آل غزال إلى قريتنا وكان يعرف أصول الموسيقى فتدرّبت على يديه؛ وهو كان يريد أن يقلبني إلى مذهبه التبشيري، وأنا أريد تعلّم الموسيقى فأخذت منه ما يعرفه وتركت. والنتيجة أنني صرت أشتغل على نفسي، وأتيت إلى بيروت واشتريت كتباً وأسطوانات. وغادرت مرجعيون إلى صيدا ـ مدرسة الفنون ـ حيث تعلّمت على يد الأستاذ فضل عودة الذي علّمني كلّ ما يعرفه. وبعد شهرين قال: «عليك أن تتابع في مكان آخر». من هنا بدأت أتلمّس الطريق وكنت أخذت قراري منذ الطفولة مثبتاً نظرية فرويد بأن الإنسان يتكّون بقرار يتّخذه في طفولته. وانصرفت كلّياً للموسيقى وأتيت إلى مدرسة الإنكليز ثم الجامعة الأميركية. وكما تعرف فإن من يدرس الموسيقى في مكان يمنع عليه أن يدرس في مكان آخر لأن هناك أساليب وأنماطاً وأشكالاً. ولكنّني تسجّلت في الكونسرفاتوار، وفي الميوزيكال سنتر في رأس بيروت وفي الجامعة الأميركية، إضافة إلى دروس خصوصية. وهذا طبعاً إضافة إلى دروسي الأكاديمية. ولما دخلت إلى الكونسرفاتوار وقدّمت إمتحاناً صُنِّفت متقدّماً على الكمان. وأذكر أن أول قطعة درستها كانت لفيفالدي؛ فتصوّر مدى دراستي ومراني، إلى أن

سارت الأمور فيما بعد باتجاه السفر إلى الولايات المتحدة الأميركية.

سفرك إلى الولايات المتحدة هدفه التعمق والتخصص في الموسيقى؟

لا. لم يكن واضحاً تماماً في البداية أنها كانت في اتجاه الموسيقى نهائياً. ولكن في المرحلة الثانية التي سافرت فيها إلى أميركا أي ١٩٧٠ ـ ١٩٧٤ أنهيت تخصّصي العالي وأخذت تأليف موسيقى وعلوم وقيادة.

في ذلك الوقت كنت تمارس التأليف والتلحين للأغاني والمقطوعات المسرحية؟

كنت أقوم ببحث على الموسيقى اللبنانية سنة ١٩٦٢ وكنت أعمل في شركة البان أميركان وأعلِّم فيزياء وكيمياء ورياضيات.

والموسيقى في النهاية هي رياضيات وفيزياء وكيمياء. معادلات. من يقول عكس ذلك لا يعرف الموسيقى. وأكبر دليل على ذلك أن العلماء العرب الكبار كانوا موسيقيين، والعلماء الإغريق كانوا أيضاً موسيقيين، وحتّى عباقرة العلماء، بما فيهم أنيشتاين، كانوا أيضاً موسيقيين. لماذا؟ لأن الموسيقى هي عامل فيزيائي يترجم تنظيماً بنسب معينة هي رياضيات وتركيب. ولذلك في تحليلي الأخير أوضح صورة الموسيقى أنها ليست فنًّا بل علم. وعندما يحصل الإبداع في الموسيقى يصبح فنّ العلم هو الذي يضع الإنسان على السكّة التي يستطيع عبرها أن يقيس الأشياء ويميّزها.

ولكن هناك استثناءات في التاريخ، وثمة أشخاص يتقنون اللحن فطرياً بدون دراسة.

كم لحناً يعطي. لحناً أو لحنين. والموسيقى ليست لحناً فقط. بل عملية مشوارها بعيد. واللحن غير كاف. وأيٌّ كان يعطيه. صحيح أن العشب ينبت في الحقل ولكن لتزرع وتعطي ثماراً تحتاج إما لمزارع خبير أو إلى مهندس. ورأيي الخاص أن ما يسميّه الناس فنوناً هو خطأ ولا أعتبر أن هناك فنوناً. الفن موجود في كلّ العلوم والمعارف. وكلّ شيء بالنهاية معرفة أو علم. وعندما يحصل في المعرفة أو في العلم إبداع يصبح فنًّا. الطبيب عندما يبدع في عالم الطبّ يصبح فنّاناً في الطبّ، والمحامي يصبح فناناً في القانون.

وهذا يعني أن العملية الإبداعية هي التي تحدّد. وليس أكيداً أن التعمّق في العلم يؤديّ إلى الفنّ والإبداع. فكم شخصاً يدرس الموسيقى في العالم وكم مبدعاً في العالم؟ المبدعون هم الأشخاص الذين يضعون الإضافات والتاريخ الجديد. وما نعانيه لبنانياً وعربياً كثرة المنظّرين وقلّة القمح. الكلّ ينظّر. ولكن أين العمل؟

نعود إلى تأثير الفولكلور وجوّ القرية في أعمالك؟

الفولكلور والغناء وحِداء الأمّ والآلات الفولكلورية والمجوز والطبلة والمنجيرة... هذه كلُّها المناخات الأولى، وهي جزء من عالم الصوت الذي أدهشني وسحرني وأخذني. ولذلك هذا الصوت، عالم الصوت الفولكلوري، جعلني أتمسّك بالأصالة. ولمّا وضعت أعمالي السمفونية حمّلتها كلّها الجذور التراثية.

ألا تعتبر أنك من خلال السمفونية أنجزت قطيعة ما في الموسيقى العربية؟

أبداً. السمفونية شكل موسيقي معقّد جدًّا وصعب ويحتاج إلى صبر وجَلَد وله شروطه. هي صياغة دقيقة جدًّا ومعقدة جدًّا. ولكن المادّة التي استلهمتها هي مادّة تراثية.

هذا يعني أنك تواصلت مع التراث من خلال شكل موسيقي جديد.

تماماً. وبالتالي لديَّ وجهة نظر مفادها أنني أرغب في المساهمة من موقعي، وبما أملك، في الحضارة الإنسانية. لا أستطيع أن أساهم «بالدلعونا» كما وصلتنا بل أريد أن أساهم بلغة العالم، وأخذت «الدلعونا» ولكن المختلفة. بمعنى آخر، «الدلعونا» التي نرقص عليها شيء والتي أضعها في تأليف موسيقي متكامل شيء آخر.

متى دخل العمل الموسيقي السمفوني إلى الموسيقى العربية؟

لا يوجد شيء ليس له مطلب. فما إن تنشأ حاجة للسمفونية من الإنسان والمجتمع حتّى تدخل لديه، أو تبدأ عنده، وليس في الوقت الذي تصنع فيه.

ثمة تجارب كثيرة في هذا المجال ولكنّها ناقصة وهامشية إلى أن حصلت الخطوة المكتملة لديّ.

ألا تعتبر أن مقدمات الأغاني شكّلت بدايات للعمل السمفوني؟

لا، ليس في العمل السمفوني، ولكنّ مقدّمات الأغاني كانت مرحلة لزمتني كي أصل إلى العمل السمفوني التأليفي

الخالص. والعرب في الفترة الموروثة لم يكن لديهم موسيقى مجرّدة بل أغاني وقصائد. ومقدّمات الأغاني تندرج تحت صيغة الرقص. أي تصلح للرقص وحتّى مقدّمات الأغاني حين تسمعها وتسمع الأغنية فتجد أن لا علاقة، وأنّ ثمّة انتقالاً من عالم لآخر.

ولكنّ بعض الملحنين كان يضع في المقدمات لمحات عن المقاطع التي ستلي في الأغنية من مقامات وألوان؟

هذا صحيح، ولكنّ نوع المقامات أمر آخر. كأن يريد أن يذكّرني بمقام «نكريز» مثلاً. المقام ليس له علاقة بعملية التأليف والمقام والإيقاع والنغم تجيىء معاً.

برأيك ما هي المراحل التي سبقت التأليف السمفوني في الموسيقى العربية؟

أهمّ مرحلة هي إيقاظ التراث. وأعتبر أن هناك التراث التقليدي والتراث الفولكلوري وقد تمّ العمل فيهما بشكل متدرّج ومتصاعد وقويّ إلى درجة أن العمل الموسيقي الفولكلوري دخل إلى حياة الناس ومستواهم. وصارت الناس تتذكّر أغنية من عمل مسرحي أو تتذكّر عملاً مسرحياً غنائياً من خلال أغنية. لقد اشتركت عوامل عديدة ومتنوّعة ووصلت إلى وقت باتت فيه السمفونية والتأليف الموسيقي مطلباً. بمعنى آخر وصلت لحالة أقفلت وراحت تتحوّل باتّجاه شيء آخر وهو التأليف الموسيقي، والذي ليس بالضرورة أن يكون سمفونياً.

برأيك أية شروط للعمل السموفوني؟

السمفونية، بالمعنى الموسيقي، هي اتّفاق مجموعة من الآلات لإصدار صوت يروي شيئاً ما. والسمفونية تطوّرت عبر التاريخ من «السوناتا» التي هي أبنة القصيدة الموسيقية وتطوّرت مع «هايدن» وغيره. وهي مفتوحة على كلّ الإضافات الصوتية فـ«بيتهوفن» استعمل الكورس في السمفونية التاسعة.

أما شروط العمل السمفوني فتختصر في المعرفة الموسيقية والعلم والموسيقى والآلات الموسيقية وما يدخل في ذلك من تشعبّات.

ألا ترى أن الإنسان العربي لا يزال يعطي للصوت البشري أهمّيته في التعبير ممّا يقلل من أهمّية وإغناء التأليف؟

هذا تقليد، وبإمكاني إعطاء أمثلة وشواهد من كتاب الأغاني ومن مراجع عربية تمّ التأكيد فيها على الموسيقى وليس الغناء. وإذا كنت تقصد مرحلة بدايات القرن حتى الخمسينات والستينات فتلك امتداد لعصر الانحطاط. وبدأت تخرج أشياء خارج الحبس الذي أسمه الانحطاط بعض المقطوعات الموسيقية. وزمان كان عبد الوهّاب يؤلّف مقطوعات موسيقية للرقص وأيضاً فريد الأطرش وغيرهما.

وأعتبر تالياً أن الإنسان العربي هو إنسان يتحسّس قيمة الصوت وينفعل بالصوت من آلة موسيقية أو مغنٍّ ولكنّ ظروفه تخلّفت وبالنتيجة تخلّفنا. وكما تعرف أن الفارابي أنجز كتاباً عن النظريات الموسيقية، وأبو الفرج الأصفهاني يخبرك أن في القصور عازفين يتجاوز عددهم ستمائة عازف فهذا يعني أوركسترا. ودعني

آخذ بالوصف الذي ورد في الكتب القديمة، ولو كان مبالغاً فيه كأن يقول «عزف فأيقظهم وعزف فناموا»... ورغم المبالغة فإن باستطاعتي الاستنتاج أنهم كانوا يقدّرون المهارة والبراعة في العزف والأداء. وحتّى على صعيد تطوّر آلة العود مثلاً إذ انتقلت من وتر إلى وترين وجاء زلزل وأضاف الوتر الثالث ثمّ أتى زرياب وزاد الخامس. وتطوّر الآلة بحدّ ذاته دلالة على تمتّع العربي وتقبّله الإبداع والجديد.

ولكن في العصر الحالي نحن منكوبون بمنظِّرين وأصوليين وأعداء لتطوّرنا. وأعتبر، كإنسان لبناني عربي، بأنني مهيّأ لمشاطرة المجتمع الدولي كلّ همومه وأفراحه ومآسيه ولديّ المادّة التي أطرحها عليه بلا خجل أو خوف.

غير أن البعض يقول إن الموسيقى العربية وصلت إلى الذروة في السبعينات ثم انحدرت؟

أعوذ بالله... بمعنى آخر إن الإنسان العربي وصل إلى القمّة في السبعينات وراح ينحدر. وهذا تالياً حكم على الإنسان والمجتمع العربي من خلال الموسيقى. هذا كلام ينتقص من الحقيقة وأكثر.

كيف تقرأ، وليد غلمية، واقع الموسيقى العربية اليوم وهل تحتاج الى إعادة نظر أم الى إعادة تأسيس؟

أقرأ الموسيقى العربية بأنها مراحل مثلما هو التاريخ مراحل والفضاء مراحل. وهي علم يتطوّر. وبرأيي أن المرحلة التي كنّا فيها سابقاً انتهت وأنجزت وظيفتها وأرى أن هناك مدرستين

موسيقيتين متميّزتين في العالم العربي: مدرسة التلحين المصرية الحديثة ومن تأثّر بها وأتى بعدها إلى مدرسة التلحين اللبنانية التي قفزت قفزة نوعية ومع تأثّرها بالأولى أضافت. وما عدا هاتين المدرستين هناك أنماط، وهذه الأنماط لم تتطوّر بل بقيت كما هي مثل نمط القدّ الحلبي أو نمط الموّال. أماالمصريون واللبنانيون فقد اشتغلوا فعلاً وأنقذوا، بطريقة أو بأخرى، هجرة الموسيقى عن المجتمع العربي. وتبع ذلك يقظة عربية شاملة على التراث الفولكلوري. وكل بلد يهتمّ بتراث الفولكلور. والمجتمعات العربية حاولت تقليد لبنان ولكن بطريقة سيئة ومشوّهة. لم يستفِدْ أحد من مهرجانات بعلبك وجبيل والأرز.

واقع الموسيقى العربية اليوم أنها تعيش مرحلة استبدال: وهناك من يقول إنها السقوط والأفول والانحدار. إنها مرحلة الاستبدال، ومن يشوّه هذه المرحلة هو الإعلام المرئي والإذاعي والتلفزيوني.

ماذا تقصد هنا؟

حين كان الموسيقي الألماني العظيم فاغنر يكتب أعماله العظيمة الخالدة كان أيضاً يكتب أغاني للعاهرات في مواخير ألمانيا ليعيش. ولكن لم يكن هناك في ألمانيا من يوصل هذا الإنتاج المواخيري إذا صحّ التعبير إلى العالم. ونحن، وللأسف، وسائل الإعلام لدينا تخرج كلّ الكوارث للناس علماً أنه ليس لدينا إذاعات أو أقنية موسيقية تعوّض الكوارث. تصوّر، نحن ننتظر شخصية مهمّة لتموت لنسمع موسيقى أوركسترا سمفونية.

ولكن أين فرقتنا الأوركسترا سمفوني الوطنية؟

حتى الآن ليس لدينا فرقة أوركسترا وأنا أكافح وأنافح في الكونسرفاتوار الوطني ليصبح لدينا فرقة أوركسترا. ولكن وللأسف هناك ظروف مادية صعبة. ومع ذلك أصبحنا في مرحلة متقدّمة على صعيد إنشاء وتركيز فرقتنا الموسيقية الوطنية، وهذا بحدّ ذاته من المؤشّرات والركائز المهمّة.

هل يمكن أن تشرح أكثر ما أسميته مرحلة الاستبدال التي تعيشها الموسيقى العربية؟

نحن خارج المصيبة الإعلامية في العالم العربي، نعيش مرحلة استبدال لأشياء كثيرة. استبدال البكاء بإنسان يدخل ويشترك في الحضارة الإنسانية. استبدال الغناء والتأوّه والطموح نحو الوصال بالتفاعل والتعامل والانسجام مع الواقع. التخلّص من هيمنة الكلمة إلى إعطاء قيمة للرنين والطنين والموسيقى. والتعبير لا يأتي بالكلمة فقط بل يأتي باللون والبعد والشكل والموسيقى والعزف والتعبير. والانتقال من الإنسان البطيء إلى الإنسان الأكثر سرعة.

هذه المرحلة برأيك هي تطور طبيعي تاريخي أم هي مرتبطة، بشكل أو بآخر، بالمستوى الثقافي والوظيفي والبنيوي؟

هي كلّ ذلك. وبمعنى آخر، هل المسرح من التراث العربي؟ هل الرواية من التراث العربي؟ وإذا دخل على حياتنا الحضارية الفكرية والثقافية قوالب وأشكال لم تكن مرّة موجودة في التراث العربي فلماذا أريد أن أحرم الموسيقى هذه الفرصة لا سيّما أننا نحكي بالفكر والثقافة. وأنا أضحك حين يقال مثلاً

إن الأخبار لا تذاع في الإذاعات والعالم دخل في بعضه وأصبح قرية. لذلك، أقول نحن مؤهّلون مثل أكثر الشعوب لنساهم في الحضارة ولدينا أشياء كثيرة لنعطي ونضيف.

هل نحن الآن في المنطقة الرمادية ـ في التحوّل؟

نحن الآن، وإذا أردنا الأخذ بالمقياس العربي الشرقي، في مرحلة الاستبدال، وهناك شيء جديد بدأ يتكوّن ويفصح عن نفسه. لسنا في مرحلة رمادية إذ بدأت تظهر وتبين؛ وهناك أسماء: وليد غلمية موجود، وبشارة الخوري موجود، وزياد رحباني موجود، ومارسيل خليفة أيضاً في أعماله الأخيرة. وهي خطوات في التأليف الموسيقي وهذا على المستوى اللبناني وغيره من الأشخاص الذين يتخصّصون ويرجعون ليعملوا في التأليف الموسيقي، وليس على طريقة عبده الحامولي. ولا يجوز مطلقاً استخدام التعابير وتوظيفها في كلّ الحقول. والذي ينطبق على السياسة لا ينطبق على الموسيقى إذ لكلّ معرفة وكلّ علم لغة وأسلوب.

أنت، وليد غلمية، تواصلت في تجربتك مع التراث وقد يأتي آخرون ويشتغلون في تأليف موسيقي خالص ولكن بلا جذور أو هوية تمثّلنا؟

هذا موجود ولا يؤثّر على موسيقانا. ثم نحن خائفون من ماذا؟ لو أخذنا زياد الرحباني فلديه مقترح ولديه تجربة وأنا أراه مقبولاً جدًّا من الجيل الجديد.

وثمّة تطوّر في الحياة والتجربة. في طفولتي لعبت بالكلّة

والطقّة والإبرة وابني اليوم يلعب بالكمبيوتر. هناك تغيير. وهذا يؤكّد أننا، كناسٍ شرقيين عرب، لدينا إمكاناتنا التراثية والفكرية واستعداداتنا لأن نكون جزءاً من الحضارة الإنسانية وفاعلين فيها ومتفاعلين.

أي مقياس تعتمد لتحكم على أغنية أو عمل موسيقي بأنه ناجح ودائماً يردّد مثلاً في الأغنية أن تحمل التوازن في الكلمة واللحن والصوت؟

موسيقياً، هذا كلام خطأ وبدوري أريد أن أسأل ما هو المقياس الذي تقاس فيه الكلمة الجيّدة أو الموسيقى الجيّدة. التوازن بين الكلمة واللحن والأداء. ولكن على أي أساس أو مقياس؟ برأيي أن كلّ عمل إبداعي يقبله جيلان أو أكثر هو عمل إبداعي ويحمل التوازن. وكيف تريديني أن أحكم على عمل موسيقي أنه متوازن وغداً يرفضه ابني وهذا ما يحصل.

ولكنْ هناك أعمال أصلية تستمّر وتبقى مثل تجربة الرحابنة وفيروز.

ليست تجربة غنائية بل مدرسة تلحين لبنانية ومن ضمنها الأخوان رحباني اللذان أخذا الأغنية ووضعاها في المسرح الغنائي. وإلى أي حدّ نجح المسرح؟ فهذا موضوع آخر. نحن في خطوات نمشي ونسير ونتقدّم. هل بإمكانك غداً أن تتصوّر أنك تستمع أربع ساعات لأغنية من أم كلثوم تتأوّه فيها عن حبّها والوصال.

هذه مرحلة انتهت وربمّا كانت آنذاك ضرورية ولكنّها راحت ولا تعبّر تالياً عن مطلق الأحوال العربية بل تعبر عن مرحلة.

وحين كتبتُ موسيقى خالصة شعرت أنني لا أستيطع أن أفعل غير ذلك. وكل أعمالي الموسيقية ما إن تصدر حتى تنفد وتجد من يشتريها. وهذا دليلي أنه لا يوجد شيء ليس له مطلب. اليوم، هناك أذن جديدة والأذن العربية تتعرّض عبر الأقمار الاصطناعية والفيديو والتسجيلات، وتدخلها أصوات جديدة وتنويعات وتلوينات وهذه لا يمكن تجاهلها. ولذلك فالاشياء كلّها معارف وعلوم. والعرب لم يسمّوا فنًّا أو خلافه بل سمّوا معارف وصناعات، واعتبروا الموسيقى صناعة. والمستقبل هو للموسيقى التأليفية الخالصة.

عملت في الأغنية على المسرح وفي المهرجانات وموسيقى الأفلام وفي التأليف، أين تجد نفسك؟

أنا في كلّ مرحلة، ومنذ الأغنية الفولكلورية على المسرح ثم إلى المقطوعات الموسيقية فإلى المسرح الجادّ وموسيقى الأفلام السينمائية، فإلى موسيقى الباليه والشامبر ميوزيك شرقي، إلى المرحلة السمفونية والتأليف للآلات الموسيقية. هذا التدرّج شعرت قوّته وحضوره وبأنّني حاضن لعوالم عظيمة جدًّا في السمفونية لأنه عمل يختلف أيضاً. وكلّ شيء يلحق بعضه ويكمل وربما لم أصل إلى العمل السمفوني لو لم أعبر كل ذلك. لا أعرف. هذا تدرّج نحو الوصول.

ألا يغريك اليوم نصّ شعري ويثير فيك التلحين؟

الشيء الوحيد الذي أوقفته تماماً هو التلحين لأن النصوص... أنا لا أقدر أن ألحّن نصّاً وجدانياً تقليدياً. وربّما

المستمع العربي بشكلٍ ما غيرمستعد لتقبّل قصيدة مغنّاة في الشعر الحديث. وربما بدأت بعض الأعمال والمحاولات في هذا الاتجاه.

هذا يقودنا إلى سؤال حول علاقة الشعر مع الموسيقى؟

علاقة طلاق أبدي وزواج أبدي. هكذا أراها. يعني عندما تصل الكلمة إلى حدّ تقف عنده تُكمل الموسيقى. لدى الموسيقى الرنين المطلق ويقوم بالمساحة التي يشاؤها المستمع والكلمة معنى وإطار وحدود يشاؤها المبدع ويتلقّاها المتلقّي. وينفعل المتلقّي بالتتابع الكلامي بقدر ما فيه من اتقان وانبهار وحدة. الموسيقى عكس ذلك تماماً تكون عند المتلقّي.

عندما تؤلف هل تكون بنوع من محاكاة للطبيعة أم تلج عوالم جديدة وإيحاءات جديدة؟

التأليف الموسيقي عمل إرادي، وأنا لا أفصل الخيال عن العمل الإرادي. وحين أكتب تكون كل هذه الأشياء موجودة واللحظة التي أكتب فيها لا أرجعها بسهولة. أحتاج لمجهود لأرجع، إذ يشترك فيها المناخ والتخيّل والانفعال والإيقاع واللحن والتوزيع والآلات.

قرأت لك مرة تعبير «الموسيقى الشرق ـ عربية» ماذا تقصد؟

هذه التسمية، أو التعبير، أطلقتها بعد دراسة. فنحن لدينا تراث عربي ضمن جغرافية عربية ولم تكن عربية قديماً. هذه الموسيقى التي نعرفها اليوم هي مزيج من الموسيقى التركية

والبيزنطية والفارسية والهندية والبدوية. وهذه الموسيقات اختلطت وكوّنت موسيقى لها لمسة خاصّة. وبمعنى آخر كلّ موسيقى عربية هي شرقية وليست كلّ موسيقى شرقية/عربية.

ولذلك أسميتها «الشرق ـ عربية». كلّ موسيقى عربية تنتمي إلى الشرق ولديها العمق، ولكن ليس كلّ موسيقى شرقيّة هي عربية. وقد أسميتها «الشرق ـ عربية» تمييزاً لها عن التركية والفارسية والهندية.

بين التميزّ لموسيقى تفصح عن هويّة والمزيج الذي يبدّد الملامح أي دور للموسيقيين؟

الموسيقى مزيج أيضاً ولا سبيل إلى الخوف من فقدان الملامح. وأعتقد أن هناك خوفاً مسلّطاً إمّا من الجهل أو التأكيد على إبقائنا في الجهل. ممّن نحن خائفون؟ الرسالات السماوية انطلقت من هنا. ترجمنا حضارة ونقلنا حضارة وصنعنا حضارة. ولدينا الإمكانات الإنسانية التراثية والفكرية والبشرية والتواصلية التي تقدر أن تضعنا في المكان الذي نختاره. أنجزنا السمفونيات من ضمن صياغة لمادّة فولكلورية تراثية. وسيأتي جيل آخر وينجز أمراً آخر. المهمّ في الموضوع أن نعمل ونختبر وننجز ونطرح للناس ولا نتقوقع.

أحياناً نسمع آراء تقول الموسيقى العربية قومية وليست إنسانية. ماذا يعني ذلك؟ وبكلّ هذه البساطة هناك كلام يكتب في صحف وكتب ولا يُحاسب عليها وهذا لا يجوز. أو أن يقال هناك غزو واستلاب لشخصيتنا الحضارية. استلاب ماذا وأنا قادر على توظيف الكومبيوتر بالطريقة التي أخدم بها نفسي. هل المفروض

أن أتخلّى عن المصعد والسيّارة والكهرباء؟ كلّ شيء يتطوّر. اللغة العربية تطوّرت بواسطة الطبع والتعميم. وعندما يتعمم الشيء يتطوّر.

تقنياً، ألا يمنع وجود ربع الصوت من تطور الموسيقى العربية؟

نحن دائماً نبالغ في الأشياء. لدينا أشياء حلوة وغيرنا لديه أشياء حلوة كذلك. ربع الصوت ليس قضية. الهنود لديهم نصف الربع وربع الربع. الصوت في الموسيقى لا يحدِّد جغرافيتها بل ما يحدِّدها هو تتابع المسافة الصوتية صعوداً وهبوطاً بما يشكّل نغمة. هناك مبالغات غير علمية ومنطلقها عدم معرفة الموسيقى.

على المستوى العام لا يمكن إنكار «الأمركة» في النظام العالمي الجديد على مستوى الاقتصاد والثقافة؟

أميركا تطوّرت وهي قائدة العالم اليوم بسبب التنوّع. وهذا التنوّع أنتج تياراً رهيباً لا تسيّره قوى بل هو يُسيّرها. بمعنى آخر التداخل الفكري والثقافي في لبنان بين المسيحي والمسلم خلق لبنان. الأميركي أساساً سيطر على العالم أم العالم دعاه للسيطرة. وهي الدولة العظيمة لأن العالم كرّسها. ولماذا الخوف من أميركا؟ على العكس يجب أن أشتغل لأصبح أقوى من أميركا.

وأنا أعتقد أن للإنسان هوّيّة واحدة. وجهة نظري إنسانية شمولية. وتالياً كلّ المجتمعات لها تقاليدها وأنماط حياتها.

ولماذا الخوف؟

ممَّ تخاف؟

أخاف أن أمارس حياة، وبشكل مفاجىء تقطعني عن التواتر الذي أسير فيه.

كيف تتوازن أذنك موسيقياً بين الشارع والبيت؟ وكيف يمكن تنقية الأذن من كل هذا الضجيج؟

في بيتي يختلف ما أسمعه كلّياً عمّا في الخارج، هذا الضجيج. أسمع موسيقى باروك أو تقاسيم عود ناعمة أو قانون لأقدر أن أتحمّل قلّة الذوق والكارثة. أمّا تنقية الأذن فتتمّ بالاستماع إلى الموسيقى الهادئة لا إلى الموسيقى القرعية الإيقاعية أو الأغاني أو الموسيقى الصاخبة. وعلى مستوى التوجيه صمّمنا في تلفزيون لبنان برنامجاً خاصاً بالآلات الموسيقية ولكن كمن ينفخ في غابة. وحالياً صدر قرار بإلزامية تعليم الموسيقى في كلّ مناهج المدارس في لبنان، وأشرفُ شخصياً على وضع هذه البرامج ولعلّها خطوة سليمة وعملية في الاتجاه الصحيح.

ما دور الكونسرفاتوار الوطني والمعاهد الموسيقية في التعريف والتنوير؟

دورها أكيد، وهذا ما نفعله. ومنذ تسلّمي مسؤولياتي في الكونسرفاتوار وهاجسي هذا الأمر. الغرب لديهم مناهج ومؤلّفات وريبرتورات. المشكلة لدينا، وعلينا أن لا نتوقّف عن العمل. هناك أشياء كثيرة علينا إنجازها وأهمّها الأوركسترا الوطنية.

ما رأيك في إدخال عناصر الكمبيوتر واللايزر في الموسيقى؟

هذا هو العالم في اتّجاهاته. وحتى «ألسينتيسايزر» حين يستعمل شرقياً يؤدّي دوره. ولماذا لا؟ الغيتار لماذا طلع؟ لأن العود وصل إلى مرحلته النهائية فجاء الغيتار ليقول أكثر وأؤكد لو البيانو ـ وهناك عازفون رائعون ويقولون نحن لا نقدر السيطرة على هذه الآلة والمفاتيح ـ وعندما تصل السيطرة على المفاتيح ستأتي آلة ثانية لتحلّ محلّها. وهذا منطق التطوّر.

كيف ترى دور المسرح الغنائي والمهرجانات الفولكلورية في تطوير الموسيقى؟

المسرح الغنائي خدم بمفهوم الأوبريت وفي تضافر عدّة معارف وفنون ليبصر العمل النور. أي تشارك الكلمة والصوت والإيقاع والمشهد والضوء: المسرح الجماعي.

أما المهرجانات فقد أدّت الدور وإذا أريدَ لها أن تُعمل من جديد فليس على المقاييس القديمة والأفضل أن لا تكون. والمقاييس الجديدة أقول: لا أعرف.

نحن نفتقد إلى المهنية. كنّا بدأنا نتكوّن ثمّ تراجعنا.

بإمكاننا العمل على النصّ الشعري والموسيقى والحسّ والإضاءة. ربّما أحتاج الوقت لأن أصعّد سيناريو من كل ذلك.

ألا تلاحظ معي أن العالم يتّجه إلى الصورة، إلى المشهد، وثمة خوف على الأذن من العين؟

ملاحظتك مهمّة وأساسية وصحيحة. نحن ننتقل من العالم المسموع إلى عالم المنظور. وهذا يخوِّف. يعني كم شخصاً اليوم

يسمع الموسيقى. هناك محاولات مزج، مثل موريس جار وغيره، وخلق تأثيرات حلوة ولكنّها ليست القصّة. يصير الإنسان يسمع بعينيه وليس بأذنيه ويصير الصوت خلفية للنظر. وثمّة دهشة في المنظور الذي يأكل كلّ شيء، إذ تدخل عناصر ومكوّنات وإبداعات، وبتلك السرعة الرهيبة إلى العين، ثمّ تتبعها الأذن. والسبب أن الإنسان يتمتّع بالدهشة. يستهلك الدهشة. وهي بالتالي تموت بسرعة. ولا أعرف إذا ما كان البيت الشعري العربي الشهير ما زال حيّاً يرزق «والأذن تعشق قبل العين أحياناً».

وأخيراً، حلمك الشخصي على مستوى الموسيقى؟

لدي أحلام كثيرة ولكنّ حلمي الشخصي أن يأخذ التأليف الموسيقي مداه الواسع، لأن لدينا إمكانات شرقية عربية نستطيع أن نهديها للناس ونقدّمها للعالم بحبّ وودّ وصفاء ورقيّ وتسامٍ إنساني.

نحن جزء من العالم، ومجتمع مؤهّل ليأخذ دوره القادم، والغرب في مرحلة السقوط. نحن علينا أن نستنبط مزج المرئي بالمسموع، والروحانيات بالماديات. نحن الشعب المؤهّل ولذلك أطمح في الاشتراك في كلّ الابتكارات والإبداعات والخطوات التقنية لنهضمها فيما لدينا من روحانيات. وإذا كان ثمة خوف فليس من الاستلاب بل من التجهيل وتعميم التجهيل في لبنان والعالم العربي. وعلى صعيد وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والتربية والتنشئة أؤكد أن من يعرف، ولو اتّجه لصناعة وتأليف موسيقى مَرّيخية فلا أخاف عليه فهو قد يعرف شيئاً. أما التجيهل فهذه الكارثة، والإصرار على أن نبقى كما نحن أو أن تترك لنصل إلى المكان الذي وصل إليه الآخر. لماذا؟ حينها نصل إلى الضياع الكبير.

ولد الدكتور وليد غلمية في نيسان ١٩٣٨، ونال الدكتوراه في العلم الموسيقي في جامعة كنساس والولايات المتحدة الأميركية.

شارك في العديد من المهرجانات المحلية والدولية.

له العديد من المؤلفات الموسيقية للأعمال المسرحية، والمؤلّفات الموسيقية للسينما والمؤلفات المطبوعة والمنشورة. قام بالعديد من الأبحاث والدراسات في الموسيقى اللبنانية والسورية والليبية والعراقية.

عضو في مجمع الأبحاث والدراسات الموسيقية العالمية في سويسرا.

عضو في المجمع العلمي الموسيقي العربي ونائب رئيس الجمعية الوطنية اللبنانية التابعة للأونيسكو.

أستاذ زائر في جامعة كنساس، الولايات المتحدة. رئيس مجلس الإدارة/ مدير المعهد الموسيقي الوطني اللبناني (الكونسرفاتوار).

پول غيراغوسيَان

الفنّان التشكيلي پول غيراغوسيان من القلّة النادرة التي تحملك إلى داخلها بسهولة ويسر. وبإشارتين يتّضح ذلك ويتوكّد: الأولى، طفولته وعفويته وتدفّقه؛ والثانية علاقته الثابتة والعميقة مع الناس والمدن، أنماطاً وأجناساً وجماعات.

في معرضه الأخير في الصالة الزجاجية كان بين السؤال والسؤال يلاعب حفيدته، ويكاد يركض معها بين اللوحات والألوان وينفض عن ركبتيها غبار اللعب ثم يضمّها إلى صدره بحنان بالغ، ناسياً عصاه على الأرض وناسياً الدنيا والعالم.

وفي دفق الطفولة والطرافة يقترب ويحدّثك عن الملوانة العتيقة التي قدمها له راهب إيطالي في القدس لأنه برع في تقليد الرسوم التي زيَّنت سقف الكنيسة.

وكيف رسم لأتراب صفّه صورة طيّارة الورق بنماذج

وأشكال متعدّدة، ويسهولة وتلقائية مقابل الشوكولا والبونبون، ومتعجّباً كيف لا يرسمون مثله بيسر وانسياب وغريزية الماء والهواء والكلأ.

مشواره في الهجرة بين الناس والمدن زرع فيه الوفاء للإنسان والمكان. وغالباً يلعب بألوانه تحت الشمس ويترك الموضوع ـ الفكرة ـ الإنسان خيار معانقة شمس الألوان. ويقول «العين هي اليد والقلب» في تلك الرفقة المتأنّية من مراقبة دقيقة ورهيفة لأوضاع الناس وظروفهم ووقفاتهم وانكسار قاماتهم وأحلامهم وتحوّلها. هؤلاء القامات هم نحن في المعاينات المختلفة ويشير بيده إلى الشارع والعابرين. وحين ينفعل لصدقه وبساطته تحسّه أحياناً وكأنه يريد أن يرسم لوحة للتوّ، ويشركك بها. وإذا ارتاح لنقطة في الحوار حدقّ من خلف نظّارته مطلقاً ضحكة في جاذبيتها طيبة وافرة. قبل كلّ شيء إنسان عينه كانت الأقوى. لذلك فنّه من تحسّسه لإنسانيته والمعاناة، ولا يجاري ذلك سوى تدفّق لون من عين الشمس فيراه بول ملموماً ومضموماً في أجساد الناس فيضعه على القماشة أو الورق. هنا أعجوبته الكبرى.

وفي آخر السطر، كما في آخر الحياة وآخر اللون، شيء يعلّقنا بالضعف والافتقاد والأسى.

هذا الحوار مع الفنّان پول غيراغوسيان هو تحيّة له إذ غاب قبل أن يراه فصلاً مهمّا في هذا الكتاب.

متى كانت أول إشارة إلى الرسم في حياتك وكيف اكتشفت نفسك؟

أذكر كان عمري ٣ أو ٤ سنوات وكنّا نجلس في الصف

وطلبت المعلّمة منّا أن نصوّر طيّارة ورق وأولاد. أذكر أنني رسمت الطيّارة فوق والأولاد تحتها والخيط ينحدر نزولاً. وعادة الأولاد يرسمون العكس. وحين رأوا صورتي طلبوا مني أن أصور لهم.

هل خطر ببالك أن توصلك هذه الطيارة إلى كلّ ذلك؟

لا. كنت أعرف أني أصوّر جيّداً من خلال الآخرين.

طلبوا منّي أن أصوِّر لهم وأنا كنت أعتقد أن الكلّ يصوّر جيّداً ولكنّهم يريدونني أن ألعب وأتعب. ولكن فيما بعد اكتشفت أنهم يحاولون ولا يقدرون. ظننت الرسم غريزة مثل الأكل والشرب. أذكر بعد فترة جاءت الراهبة إلى الصفّ وصارت توزّع الصور الملوّنة، ولمّا وصل دوري خلصت الصور الملونة فأعطتني صورة بالأبيض والأسود، وأنا أحبّ اللون. طلبت صورة ملوّنة وأظهرت غضبي فقالت الراهبة: لا تفعل ذلك وإلا يأتي الشيطان في الليل بجنازيره ويأخذك إلى جهنّم. ورأيت في منامي الشيطان وجهنّم وجنازيره. ففزعت وصرخت في نومي مذعوراً وسألتني رئيسة الراهبات عمّا يجري فأخبرتها بقصّة الصورة وماذا قالت لي الراهبة فأنّبتْها وأعطتني الراهبة الكبيرة الصور الملوّنة، وصاروا يشجّعونني. هذه القصّة لا أنساها. تعذّبت لكي أحصل على الصورة الملوّنة.

بعد هذه المرحلة؟

رسمت في المدرسة وصرت أعي نفسي مميّزاً في الرسم. ويطلبونني من الصفّ الأعلى لأرسم لهم ويغدقون عليَّ الشوكولا

والحلويات. وكل يوم أرجع إلى البيت جيوبي ملآنة وأعطي والدتي. بدأت أعرف نفسي أكثر.

أذكر مرّة، وكان عمري ١٢ أو ١٣ سنة، دخل الأستاذ إلى الصفّ ووزّع علينا أوراقاً لامتحان في الرسم وكان يريد معاقبتي وهو يحبّ تصوير الخطوط المزخرفة وليس الوجوه. ولم يعطني ورقة الرسم إلا في الدقائق العشرة الأخيرة من الحصّة ورسمت وأعطيته أحلى صورة في حياتي. وسألته: أعجبتك؟ وكنت أعرف ضمناً أنها أعجبته. هذا لا أنساه.

في محيطك القريب من شجّعك؟

في البيت كنت أرسم على لمبة الغاز وفي منتصف الليل كنت أنهض وأصوّر. وفي الليل تقول أمّي يا بول نام، وأنام. وأنا منهمك في العمل على صور الفنان الإيطالي تتسيانو وكنت أحبّ أعماله كثيراً.

وذات مرّة غضبت والدتي كثيراً من سهراتي الطويلة فأخذت اللمبة ورمتها. نمت، وفي اليوم التالي اشتريت ٣ أو ٤ لمبات وعدت أكمل ما بدأته.

في طفولتك اللعب كان بالألوان أكثر من اللعب بالأشياء؟

أذكر أنّهم كانوا يأتون بالملبّس السكّري الملوّن، ذهبيّاً وبنفسجياً وكلّ الألوان الغامقة. الألوان تذكّرني كثيراً بالطفولة. الحنّة على الأيدي تذكّرني بمليون شغلة. قبلاً كنت أرسم وأصوّر وكانوا يتّهمونني أن أعمالي كلّها صور. ولكن إذا كان الفن فقط لوناً، فماذا يعني؟ لو أخذنا لوحة تجريدية وليس فيها مواضيع

فكيفما وضعت اللون تأخذه اللوحة. ولكن حين تصوّر جيّداً وتريد أن تكون عندها في تناسب بين الخطّ واللون. وهكذا للوحة أبواب: الباب الأول الرسم ـ الشكل ثم الخطّ ثم اللون. أما الآخرون فيقولون اللون وحده، ويزيحون جانباً كلّ المشاكل. إذا أخذت رفاييل فهو يلوّن ويصوِّر بشفافية ويلعب باللون والرسم.

حين تتذكر الطفولة هل يخطر لك لون معين؟

ألوان كثيرة لأننا في الشمس، ليلاً ونهاراً وأمامنا نبع ألوان.

نعود إلى البيت والمدرسة وكيفية تطور هاجس الرسم في حياتك؟

في البيت منعوني من التصوير. خالي وأمي. كان خالي يودّ أن يتدبّر لي وظيفة في معمل وأمّي تسمع كلامه وتقول: هذا الرسم لا يطعم. ولكن الرسم في دمي ولا أقدر أنْ أتركه. وذات مرّة اتفقوا ووصلوا إلى تمزيق لوحاتي كي أنسى. ولكنني رجعت وبقوة أكثر. ثمّ بعد فترة مللت من الحكي والقيل والقال وتوقّفت لسنتين أو ثلاث. وصدفة رأيت لوحة لرفاييل ووقعت في حبّها. رأيت أجمل صورة في حياتي وأحببتها بشكل جنوني. مزّقت الصورة من الكتاب وصرت أرسمها وأعيد. صاحب المكتبة أعطاني الكتاب وأخبرني أنه يعرف شغلي ورسوماتي قائلاً: لا تخف أن تطلب أيّ كتاب في المكتبة وأنا أعطيك. ومن فرحتي صوّرت ابنته. وصار يدعمني. وفي مدينة يافا صرت أتردّد إلى دير لأتمعّن بلوحة عن الشيطان، ثم تعرّفت إلى مجموعة من الرسّامين وأخذوني معهم إلى الاستوديو ورحت أرسم. ولما جئت إلى هنا اكتشفني جوزيف دي جان وصلاح ستيتيه سنة ١٩٤٦ وبدأت أتعرّف على المدينة والناس، ونلت جائزة وصرت ثقيلاً

مثل شجرة. وفي لبنان كنت أعرض في معارض جماعية مشتركة وبدأت أعمالي تثير الانتباه وتلفت النقّاد والمهتمّين. وبدأت أقبض ثمن لوحاتي وأعطيه لأمي فتقول: من أين سرقت المال؟ وأنا أؤكّد لها أنه ثمن اللوحات. وكانت دائماً تقول: حرام أخوك يشتغل وأنت تقعد ترسم. ولمّا وجدت ثمن اللوحات يرتفع والمدخول يزيد سألتني ولماذا لا تعلّم أخوك الرسم والتصوير؟ لا أنسى ذلك. ثمّ درجت في الأونيسكو معارض الربيع وكان حماس كبير. رسمت إبنتي في ليلة واحدة في لوحة شبه جدارية. وجاء شخص واشترى اللوحة بألف ليرة وسألني تريد شيكاً أم نقداً؟ وأنا بحياتي لم أذهب إلى البنك. وحين أعطيت لأمي الألف ليرة في ١٩٥٣ كادت أن تبكي ويغمى عليها وهي تقول «إنتبه» يا إبني... البوليس يقتادك إلى السجن». آنذاك كنت لا أملك فرنكاً لأركب الترامواي ولا ٢٥ قرشاً لأشتري بويا وألواناً.

ماذا عن بدايات تجربتك؟ وأصحاب الفضل على تجربتك؟

في البداية كنت أصوّر عن الكتب. وكنت أحبّ الكلاسيكي ولا أفهم المودرن. وكنت حين أشاهد أعمال بيكاسو التعبيرية لا أفهم هذه المبالغة لديه. المهمّ، وأنا طفل أذكر الراهب الإيطالي بياترو ياكيتي الذي كان ينصحني ويعلّمني ويشجّعني على الدرس والعمل، وكنت أصوّر بكلّ عواطفي. بعد المدرسة انتقلت إلى الاستديو في مدينة القدس ودرست مع الفنانين وكان لي زاويتي الثابتة. وهذا التفاعل يفيد من كلّ النواحي ويعلّم اللون. ويساعد على الانطلاق بقوة.

ذات مرّة رسمت والدة صديقي إميل الذي يبيعني البويا.

وصوّرتها بدقّة مثل رفاييل. وعندما رأت والدتي الصورة حسبتها حقيقية. ثم تأثّرتُ بفان غوغ ثم بيكاسو وماتيس. وبعدها سافريني. كنت أتفاعل بالتجربة وأكوِّن نفسي. الآن فهمت اللعبة كلّها. الأبيض والأسود. ورأيت كثيراً، من تمزيق اللوحة إلى نزف الدم. اليوم أنا أغربل بحبّ وأقطف بحبّ زهرة من كلّ بلد وأضع منها أزهاري وأضع صورتي وصورة إبني والأطفال والبراءة. بدأت أفهم ما معنى تجريدي وواقعي وكيف يكون الدخول إلى المناطق الكبرى في العالم. أمّا أصحاب الفضل على تجربتي فهناك أشخاص فتحوا لي أوّل طريق لأنطلق وأعطوني منحة لأذهب إلى فلورانسا وأتابع. ولولاهم لكنت لليوم أقطن في برج حمود وأصوّر البحر والموج. وطبعاً فرق كبير بين ميكالانج على صورة وأن تراه أمامك. وأذكر أيضاً شخصاً مهمًّا ساعدني وعرّفني على كلّ أميركا وهو فيليب بروكس، وقدّمني إلى الفنّانين الأميركيين مثل ستيلا وغريفز وأصبحنا أصدقاء. هؤلاء دفعوني وشجّعوني. وأذكر أيضاً شخصاً اسمه لويس وهو مقيم في زوريخ ويشتري منّي سنوياً لوحة أو لوحتين ولديه ٤٣ لوحة. وفي السابق كنّا نبيع لوحة ونعيش منها.

وليسامحني الذين لم أذكرهم لأنني نسيت. وهناك الذين ساعدوني مادّياً ومعنوياً، والذين كتبوا كلمة طيّبة أو دراسة وكتبوا من قلبهم. هؤلاء لا أقدر أن أذكرهم لأنهم جيش.

بعد مرحلة الأونيسكو ومعارض المناسبات والفصول كيف تطوّرت القصّة معك وصولاً إلى متابعتك في الخارج؟

ذهبت إلى باريس وعملت فترة تدريب في اللوفر وكنت

أرسل تقريراً كلّ شهر عن مشاهداتي وانطباعاتي. احتككت بجاكوميتي ـ النحّات العالمي ـ وغيره من الفنانين. وتعرّفت على جان بول سارتر. عملت جوًّا خاصّاً في باريس وهذا برأيي أفضل من الأكاديميات والشكليات.

هل تعتبر مرحلة باريس من أهم المراحل في حياتك؟

لا. مرحلة فلورانس ودافنشي كانت أكثر شفافية داخلية وفيها تكثيف وقوّة. كنت أرتعش أمام الأعمال العظيمة في فلورانس وهذا الأمر مدّني بقوّة وزخم.

وبعد مرحلة باريس؟

رجعت مثل الدائرة إلى برج حمود والأحياء الشعبية فيها، وإلى العائلة والعادات والقصص والتقاليد والجنّاز والعرس والطقوس والأشكال والألوان.

في لوحاتك الجماعة تظهر دائماً. ما تفسيرها لديك؟

تأثّرت بالجماعة وعجقة الناس والأحياء. مع أنني درست في فرنسا وإيطاليا. ولكنّي لاحظت تلقائياً الناس في الشارع وانحزت إليهم كما وجدت أن الحضارات كلّها ناس وبشر وقامت على الجماعة من الفراعنة إلى السومريين إلى العرب. هناك دوماً إنسان وجماعة.

ثمة انكفاء للطبيعة غالباً وحضور للناس؟

أحبّ الإنسان من رأسه حتّى أخمص قدميه، حركة جسمه

وأوضاعه. وضعت كلّ جهدي ودراستي في الإنسان وفي التعبير عن حالاته. وضعه وهو تعب فهذا أظهره بضربة خطّ. وعلى قدر ما أحبّ الإنسان جسمانياً أحبّه روحياً لأنّ كلّ شيء مرتبط ببعضه. حتّى اليوم يفتنني حضور الإنسان في الجماعة: الحمّالون، المتعبون، النساء، المرأة الحامل، الأمومة. وكلّ ذلك بخطّ واحد.

تعتبر قوتك هنا؟

«أشيل» من الطريق وأضع اللوحة. ولست أصور عصفوراً على طريقة بول كليه فلسفياً.

تشعر نفسك وسيطاً بين الأشياء التي تراها في الطريق واللوحة؟

الطبيعة هي المعلّم الأكبر، والإنسان الموجود في الطريق هو الأستاذ في حركته وركضه وقامته وطريقة مشيه والتغييرات. ولا تصدّق أن بإمكانك أن تعمل فلسفة في الرسم بل تتوصل إلى التعبير عن الأشياء.

في التجريد أيضاً هناك تعبير عن الأشياء وينطلق بلا رسم أوّلي بل من البياض واللون والمخيله.

لا تصدّق هذا الكلام. كلّ شيء وحي من الطبيعة. الطبيعة هي أستاذة التجريد. والليل إذا كان موجوداً بمشحة أو ضربة صغيرة فهو بالطبيعة أحلى. لأن الطبيعة منذ مليارات السنين ترسم. وندّعي نحن أننا نحاول أن نوازن. لا شيء أقوى من الطبيعة. هناك فنانون رسموا خمس سنوات بالعقل والمخيّلة

ولكنهم بعد ذلك يعودون إلى الطبيعة مثل رامبرانت ولديه المقدرة، إلا أنه يرجع للطبيعة ليشحن ويعبِّىء من جديد.

بين العين التي ترى واليد التي ترسم. ماذا بينهما؟

حين تصل اليد إلى مرحلة تقدر فيها أن ترسم الطبيعة وبسرعة مثل قلبك وعقلك تصير اليد هي العين.

وتتبّع كلّ ما تراه عينك ويريده قلبك. سرّ اللوحة أنها الحياة. وإذا رسم الفنّان لوحة الزيت ببطء فليس معنى ذلك أنه ممتلىء بالحياة. اللوحة المعاصرة فيها غربة. ويمكن أن تحبها أسبوعاً أو شهراً ولكنّك ستملّ منها. اللوحة الحقيقية هي الحياة.

متى تقترب من القماش أو الورق وتقول لدي لوحة؟

أنا دائماً «أحركش». أدور وأصوِّر في الطريق ثم أرجع إلى اللوحة. وطبعاً كلّ مرحلة يلزمها نضوج. ومهمّة النقد أن يعرف ما الجديد لديك والإضافات والتحوّلات. أحياناً يسألونني أي جديد لديك؟ وأستغرب كأنك في دكّان أو سوبرماركت. أي جدّية لهؤلاء النقّاد الذين لا يرون شيئاً.

معياري هو الحياة في اللوحة. وتركيز النقد عالمياً على الجديد خطأ فادح. وإلى أين يأخذنا الجديد؟ إلى تمزيق اللوحة. جديد وسخيف. وأين المهارة والبراعة في ذلك.

أين هي أصعب مراحل اللوحة؟

إمّا أن تعطي اللوحة الحياة وإمّا لا. والفنّان المغرور بنفسه يبقى مقيّداً ويأخذ أمور الفنّ والحياة بجدّية. تذهب منه الحياة

والحيوية ويسكنه القنوط والاكتئاب ولا يستطيع أن يمنح الحياة. لأنه في خوف ورهبة وليس فنّاناً. والرهبة هي عكس الحقيقة لأنها تمثيل.

الفنان الحقيقي يبتسم بصمت، ويعمل بجدّ، ولو كلّ عذابات العالم في قلبه.

ولكن تتحكم بالفنان أحياناً مزاجية معينة؟

أكبر فرحة للفنّان وجوده في قلب اللعبة، أمّا الفنان الذي يعبس فهو كاذب. تعرّفت على فنانين كبار في باريس ومونبارناس وكلّ الفنانين يفرحون ويبتسمون ويعرفون أنفسهم تماماً، ويدركون أنهم لا شيء أمام الفن.

في انهماكك على اللوحة أين تجد الصعوبة في عملية إبداع اللوحة؟

في الماضي كنت أعتقد أن بإمكاني إنهاء اللوحة.

ولكنّي لاحظت مؤخّراً أنني لا أستطيع أن أنهي أو أنجز ولا أي لوحة. وكل لوحاتي الجيدة هي التي رسمتها فجأة. أو لعلّها التي لم أبدأها بعد. والتي لم أُنهِها بعد. لا نهاية تامّة ومنجزة في الفنّ ولا كمال ناجزاً ونهائياً. وأكثر ما يزعجني مشاهدة رسّام يعبّىء فراغات في الداخل والخارج زاعماً أنه ينجز لوحته. لا أصدّق ذلك.

حتّى الطبيعة تتغيّر وليست منتهية بعد. ومن خلال دراساتي لأعمال ميكالانج لاحظت أن أعماله الأولى في النحت كانت رائعة وحلوة وخالصة. ولكنه عندما قوي واشتدّ ونضج صارت كلّ

أعماله غير منتهية، وحتّى آخر أعماله لم ينجزها تماماً ولا بنسبة ٥٠٪.

هل يمكن أن تصنف مراحلك الفنية بالألوان؟

في الماضي كنت أرسم بالألوان الترابية، لون الأرض والغبار. في أعمالي الأولى كان كلّ شيء رمادياً. واتُّهمت بأن لا ألوان لديَّ. والبعض يعتقد أن الألوان هي فقط الأحمر والأزرق والأخضر. الألوان هي لبس وثياب لكلّ شيء تصنعه. ثمّ إذا حذفت من اللوحة الرسم والشكل وتضع فقط اللون «تتبحبح» اللوحة ولكن تبقى مشكلة وهي الرسم. كلّ إنسان شرقي أو عاش في الشرق فهو يعيش تحت الشمس القوية فتعطيه بحر ألوان. بل يولد مع الألوان منذ طفولته. وثمّة أكثر من مليون ديسك مطبوع بالألوان في رأسه ومخيّلته وإذا بدأ يلعب بالألوان يصبح بطلاً فيها.

ولكنّ الألوان إذا كانت وحدها في اللوحة انقتل فيها الرسم. ربّما اليوم لم تعد مسألة.

ماذا عن مرحلتك اللونية الثانية؟

لمّا تركت رسم العائلة وكبر الأولاد تغيّر الاتّجاه. ولكن أودّ أن أقول شيئاً. أنا فنان ذاتي في كلّ لحظة أسأل وأتعجّب وأندهش. وكلّ مرّة أسمع الأشياء كأنني أسمعها للمرّة الأولى. بقيت متعجّباً وكطفل صغير فائق الدهشة أمام الوجود لأنني بطفولتي لم أكن مع والدي ووالدتي لأسألهم أسئلة ترضي فضولي ودهشتي.

ولما كبرت صرت أسأل، ولليوم هناك أشياء عادية لا أعرفها ولا أفهمها. وببدايتي كنت أرسم لحاجتي للمال، وكنت أسكن وعائلتي في حيّ متواضع وكل أعمالي لها علاقة بحياتي.

بعدئذٍ رحت أبيع لوحاتي وصارت ألوانها تتغيرّ على هوى التعجّب والجديد الذي أكتشفه. ولمّا «صار معي مصاري» صرت ألعب بالألوان وبعدت عنّي حالة الرسم لأجل العيش. صرت أنحدر وأتنازل، وطبيعي أن يحدث ذلك. ولكن حين هزّتني صدمة حادثة بتر رجلي استعدت مستواي وكذلك صدمة الحرب. أنا فنّان ذاتي أقدر أن أنام وأعي وأنهض وأعلو وأتواضع. الفنّ هو الصدق. تكبّرت لأني صادق جدًّا. وإذا كنت صادقاً يحاربونك. كلّ الفنانين لديهم مرحلة تنازل وانحدار وصعود وهبوط. رينوار وغيره...

في أعمالك الأخيرة هناك بهجة الألوان أو بالأحرى سمفونية اللون. ما هو اللون الذي تعمل عليه حالياً؟

كل مرّة يطلع اللون الجديد واللون الأخير هو اللون الأحمر. وهو لون يساعدني وأغرم به كما تغرم بفتاة.

ماذا عن المدارس التي تأثرت فيها من انطباعية وتعبيرية وواقعية؟

كلّ المدارس كذب. تحبّ فان غوغ فتصوّر مثله، وتقرأ حياته وتتأثر. في الماضي تكتشف أمراً جديداً فتغنّي أغنيته لأسبوع أو أشهر. ولكن كلّ هؤلاء حيلة لتحكي عن حالك وابنك وعائلتك. تعلمت الرسم من المرآة. رحت أصوِّر نفسي وتعلَّمت جميع الألوان والتلوين. أنا أقرب لنفسي لأفهم نفسي.

ذكرت الحادثة في المصعد، كيف تضعها في حياتك؟ أي تأثير؟

كانوا يقولون «بول إنسان درويش. معتّر. زوربا». وأنا لم أصدّقهم. ولمّا صارت حادثة المصعد وبترت رجلي أدركت أنني أكبر درويش ومهمل بحالي وجسمي.

دخلت إلى المصعد وتوقّف وحصل هلع. كسرت الزجاج ومشي المصعد. لم أخف من الموت. نزفت وسال دمي.

أحسست بالقوة. وليس بيني وبين أحد شيء. نزلت على الدرج ولم أفقد وعيي. نقلوني بالشاحنة إلى المستشفى.

لم تفرق معي الحياة أو الموت. لم أخف. ولكن أحسست بالخوف فعلاً حين سألوني: هل تملك قيمة تأمين مالي للدخول إلى المستشفى؟ وأنا بحياتي لم أحمل فرنكاً. أعطيكم ما تريدون ولكن أوقفوا النزيف. شعرت بالبرد ودخلت بشبه غيبوبة. سألتني الممرِّضة: هل لديك رقم هاتف للاتّصال بأحد لكي يهتمّ بك ويدفع التأمين.

لا أعرف كيف خطر رقم هاتف صاحب الغاليري على ذهني وأنا لا أحفظ أرقاماً ولا أحمل نقوداً. وصدفة وجدوا صاحب الغاليري، وصدفة أيضاً فتح صندوقه ووجد سبعة آلاف ليرة ودفعها كتأمين لإجراء العملية.

وحياة فنّي لا أحفظ أرقاماً ولكن شيئاً من العناية كانت تحوطني لأنني في المصعد صلّيت وقلت للربّ: لتكن مشيئتك. وفي رقبتي عائلة أنا مسؤول عنها. أحد تلاميذي كان طبيب البنج وخصّني بعناية مركّزة. ابني أعطاني دماً طازجاً لتعذّر وجود دم من فئتي في المختبر، وأخي أيضاً أعطاني من يد ليد. الآن أذكر هذه المصادفات وأتأمّل. أليس فيها عناصر أعجوبة؟ لا أعرف.

إلى أي حدّ أثّرت هذه الحادثة بفنّك وأحدثت تحوّلات؟

تعلّمت أن الإنسان وحش. صُدمت في المستشفى وعرفت مدى التوحّش والإجرام في الإنسان. وأيضاً عرفت ووعيت الظلم الواقع على الإنسان: الذي يملك المال يتلقّى العلاج، والذي لا يملك يلقى على قارعة الطريق. أذكر يومها قامت حملة في الصحف والمجلّات والإذاعات وهاجمت المستشفى وإدارتها. وطلب منّي مدير المستشفى وقف الحملة فقلت «ما معي خبر». أنا إنسان حبّوب وصديق لكلّ الصحافيين والفنانين. وجرت أسئلة وأجوبة معي وسألني الطبيب عن مدّة التأخير بالساعة والدقائق؛ وكيف لي أن أعرف الدقيقة والساعة والمليون سنة وأجيب على أسئلة سخيفة ورجلي تنزف وهي شبه مبتورة. فقال: «لم نعرف أنك الفنان بول غيراغوسيان». أنا إنسان وأنت طبيب تهتمّ بالإنسان وليس بصفته ولقبه ونصيحتي أن لا تقع في مشكلة مع فنّان لأنه يعي أدقّ التفاصيل.

هذه المرحلة التي آلمتك نفسياً وجسدياً وإنسانياً كيف عبّرت عنها؟

لم يؤلمني شيء بل آلمني الإنسان المعتّر. ولليوم يؤلمني الإنسان. ماذا يعني أن يأتي شخص ويغرّق ١٥٠ ألف شاب ويعمل من نفسه بطلاً. لماذا؟ بأيّ حق؟ هذه شطارة أم تمدّن؟ هذا ما يؤلم حقًّا وليس حادثة بترت فيها رجلي أو طارت عيني.

أنت فنان متعدد المدن واللغات والتجارب هذه النوافذ كيف جعلت منك نسيجاً مختلفاً ومميزاً؟

نشأت في القدس وتعلّمت اللغات بسرعة: الفرنسية

والإنكليزية والعربية والإيطالية. التنوّع طبيعة في العالم وهذا التنوّع لا يفرّق بل يجمع. ومنذ طفولتي ألفت عيناي التعامل بمحبّة مع الجماعات والأحياء. وبطبيعة الحال لا أقدر نكران ذلك. ولكن ما يقلقني فعلاً غريزة الشرّ والمجازر التي لا معنى لها، والتي تحطّم هذا التنوّع الجميل. وأخاف من العبث الذي يدمّر الإنسان ويقوده إلى النهاية قبل الأوان.

مرحلة رسم القامات كم بقيت فيها؟

مرحلة القامات وصلت فيها إلى درجة أنها اختصرت وحملت الواقع والتجريد وكلّ المدارس. ورأيي أن لا تجريد، التجريد هو الواقعية بمعناها الواسع. استخدمت القامات لأعبّر عن جمودهم. الفم المفتوح دهشة وتعجباً. ماذا يحدث في العالم؟ وأين الحقيقة؟ الصحافة تعكس الصحيح والخطأ والعكس أيضاً. اليوم هناك استعباد مثل أيّام الرومان.

اليوم شخص أو شخصان يحتكران الصحافة ويسيِّران العالم على رسلهما. هذا لا يجوز. هذا يجمّد الحياة. لذلك أنا جمَّدت الأشخاص في الحركة والزمن. الكلمة والصحافة للشعب والدولة تسير حسب إرادة الشعب إذ ذاك يصير الصدق والشفافية مثل أيّام اليونان وسقراط.

علاقتك بالقامات أي سر لها؟

سرّها أشياء كثيرة، وأوّلها أن الإنسان يجب أن يطلع من العبودية إلى الماورائيات وخاصّة المرأة. وثمّة ظلم تاريخي للمرأة في كلّ الدول والشعوب والأزمان. وحقّها ناقص وكرامتها

منتقصة. ودائماً يربطون المرأة بالدعارة والرجل هو الداعر الأكبر والكاذب. هي الصادقة وهو الكاذب. هو يريد مليون امرأة وهي تريد وتكتفي بواحد. المرأة استمرار. ولولاها لم نكن نحن في الوجود. يجب أن تكون مساواة بين المرأة والرجل. الطبيعة هي المرأة والرسّام هو الرجل والابن هو اللوحة. وكاذب من يقول بالرسم التجريدي وغيره.

الرسم التجريدي الذي ليس فيه حياة لأنه لو خلا من حياة كان خطأ. ثم ليس هناك تجريد في المطلق.

هل هدفت إلى طرح قضية الحرية والمساواة من خلال اهتمامك بموضوع القامات؟

لا امرأة بلا رجل. حتّى الشجرة لا تعطيك فواكه وثماراً بلا مياه وتراب وشمس. وموت الشجرة يعني نقصانها بعض العناصر. ثمّ لا تصدّق من يقول هذه حدودي وهذه حدودك هذه القصةّ غلط وكذب والوجود كلٌّ يتكامل فيما بينه بحرّية.

ربط البعض موضوع القامات لديك بالهجرة والسفر؟

أبداً ليس هناك لوحة تعطيك بُعداً واحداً أو اتّجاهاً واحداً. هذا تفسير وكلّ يوم هناك تفسير لا بل تفاسير.

بعض النقّاد يرى في أعمالك التصوّف والحالة الدينية ما رأيك؟

في الماضي كنت أنهض باكراً ثمّ أصلّي، أذهب إلى المدرسة ونصلّي في الملعب، نذهب إلى البحر ونصلّي. هذا يؤثر ويجعل المرء يحسّ وكأنه ينقى من الداخل. ولكن عندما تخرج من البيت

إلى الشارع وتجد الناس في صراعها وصراخها وضجيجها كنت حين أرى ذلك أخاف وأرتعد. وإلى درجة أنهم يحسبونني ساذجاً ومطيعاً. تكتشف أن هناك عالماً آخر يختلف عن عالمك. وأحياناً تحسّ أنهم فيما يفعلون يضحكون عليك. حتّى المرأة كانتٍ بعيدة عنّي كثيراً ولمّا رأيتها تسربلت بالخجل. كان مصدري واحداً: والدتي تقول وأنا أصدّق. أما العالم فقصّة ثانية. كلّ ذلك يؤثّر والصور تلقائياً تطلع صوفية. الجسم موجود ببراءة، الأمومة وغيرها.

وهكذا بقيت صوفياً وشرقياً، وتعرف أن الأديان كلّها وُلِدَتْ هنا.

ولكن الناس... أين أصبحوا؟ في السينما والتلفزيون والنطاق العامّ. ربّما مردّ ذلك إلى طفولتي وتأثير والدتي. وأيضاً هناك موضوع العائلة المقدّسة في الصور واللوحات التي انطبعت في ذاكرتي. صور الطفل والأب والأمّ. وتصورّ أنه لكثرة تصويري العائلة والفقراء والعمّال «افتكروني» شيوعياً. وبالرغم من نفي ذلك فلم يصدّقوا. واليوم أنا في علاقة جيّدة مع الجميع، وحين أعرض في دير أو في دار للأيتام أو مستشفى للأطفال في الجنوب أو في معارض للمعاقين أشعر بالرضى لأنني أحبّ مساعدة الجميع. وفي موضوع الصوفية في لوحاتي أعتبرها تجيء من التربية منذ الصغر واحترام الناس وخاصّة المرأة.

في طفولتك هل ثمة إشراقات معينة على مستوى الإيمان والعلاقة برموز دينية أو روحية؟

منذ طفولتي وأنا أشعر أنني خاطىء كبير، ودائماً أطلب الغفران لأن الغواية عند الفنّان قوية.

أعلّم تلاميذي تفاصيل الجسم العاري. ولكن ثمّة علاقة تنشأ مع الجسم العاري لأنك حين تراه كثيراً وتحدّق وتتمعّن تقع في حبّ الإنسان عكس الصورة. لأنه يعبّر عن الزمن والألم والموت والتعب وما وراء الحياة.

ولكن اذا أردت أن تراه فقط في الخطيئة فهذه نظرة جانبية. أما حين تتعلّم على الجسم وتدرك أبعاده فترى وتجد كل شيء أمامك: الحياة والعذاب والموت.

غالبية آراء النقاد أجمعت على التكرار في أعمال بول غيراغوسيان، ما رأيك؟

أحبّ التكرار لأن الكبار يكرّرون. باخ في الموسيقى يكرّر. التكرار لا يخيفني. المساء تكرار. الغروب تكرار. ولكن كلّ يوم يتغيّر ويختلف. ليتني أقدر على هذا التكرار. لا أقدر أن أصوّر لوحة مثل الثانية. العميان يرون أن هذا تكرار. هناك فنّان ياباني بقي مئة سنة يصوّر العشبة. أحاول تصوير العشبة وأحاول فهم الحقل وسرّ الأشياء. وحتّى آخر أيامي لم أفهم سرّ العشبة بعد. أين التكرار؟ ودائماً هناك أشياء جديدة: يوم حلو ويوم مرّ. في كلّ يوم غروب ولكن لا يوم يشبه الآخر. في كلّ يوم أمواج في البحر. وهل حالة الروح في تشابه؟ حتّى الزهرة من الصباح إلى المساء وكلّ دقيقة يتغيّر اللون.

ليتني أقدر على تكرار ونسخ أعمالي. كنت أعدت رسم أحلى أعمالي. فإن غوغ رسم لوحة ٥ مرات، وكل لوحة لا تشبه الثانية تماماً. وأود أن أقول شيئاً في الذين يكتبون في الفنّ التشكيلي وينسخون آراء مشوّهة أو مجتزأة وليس لهم علاقة

بالفنّ. يعني ليس شاعراً ولا أديباً ولا كاتباً أو موسيقاراً وينظّر ويتفلسف. أعرف ناقداً يكتب في كلّ شيء وليس لديه اختصاص. الفنّان يجب أن يكون لديه مسؤولية قويّة ليدخل في معمعة الحياة ليستكشف.

في لوحاتك الأخيرة يغلب على الألوان البهجة والضوء والفرح وأنت تتقدّم في العمر، كيف تفسّر ذلك؟

في بداياتي كانوا يقولون إنني أرسم جيّداً ولكن لا أعرف التصوير، وكنت أقول يمكن صحيح. أنا أشتغل على اللوحة بموضوع: هاجسي الموضوع وليس اللون فقط. يهمّني لون البساطة وأحبّ اللوحة واللون دون أن يؤثّر ذلك على الموضوع. وحسب الموضوع يأتي اللون وحسب المزاج النفسي والحزن والفرح. بدأت أتعلّم اللون فيما بعد ولكن كانت لديّ معرفة بتاريخ الفنّ ومعرفة الإنسانية.

الفنّان يحتاج إلى وقت طويل ويظلّ مبتدئاً. لذلك تأخّر الوقت الذي تعلمت فيه اللون. واللون بحدّ ذاته يحمل خطورة لأن اللون الحلو يقتل الموضوع. اللون هو مِلْحٌ وسكّر وتوازن. وإذا كنت في ألم يفيض اللون. اللوحة جواب وحرف في وجه حالة وألم وصبر.

كفنّان تشكيلي وصاحب لون، هل تتعذّب باللون الذي في بالك لكي يحضر على الورقة أو القماش؟

اللون صعب عندي. لأنني أصوِّر الإنسان وأصوِّر عذاباته ولا أقدر أن أصوِّر ذلك بألوان زاهية.

ثمّ لديك مسألة النسب. بإمكاني أن أضع ألواناً جميلة وقويّة ولكن بمعنى حياتنا اليومية. الآن أحاول وأجرّب وأنا في كلّ شيء في أولّ الطريق.

ما سرّ اللون؟

يجب أنْ نعرف بدايةً مصادر الألوان لنعرف تجميعها.

هناك ألوان معدن، وألوان ترابية وألوان تحت الأرض وفوقها، والأوكسيد هو المعمل ـ الفرن. الحديد يصبح أحمر في الألوان النباتيّة. على الفنّان معرفة قوّتهم وكيفية مزجهم في المساحات والنسب. عليه أن يعرف إذا وضع نقطتين من هذا اللون أن يضيف سبع نقاط من اللون المضادّ. وثمة ألوان يُمنع مزجها. كلّ المعادن تقتل الزهور. هناك ألوان ثلاث نجوم أو أربع والقويّ يقتل الضعيف. واللون «الأزعر» يروح مع الضوء ويبهت ويذبل.

ما رأيك بتجارب بعض الفنّانين الذين يدخلون إلى اللوحة تنكة أو مسماراً أو علبة سردين وما شابه؟

هذه تجارب وأبحاث ليعملوا فنّاً معاصراً. أنا يهمّني ميكالانج أو ليوناردو دافنشي يأخذ ريشته ويصوّر إنساناً بخطّ واحد أكثر ممّا يهمّني شخص يضع صاجاً وتنكاً وبطيخاً. ليوناردو بخطين صغيرين يضغط بقوّة، بخطّ بلا رجعة. غير معقول. ماذا تعني هذه البساطة وهذه القوّة في الفنّ وفي الفنّان؟ أمّا هذه الأشياء الدخيلة على اللوحة فمن غير المعقول أن تبقى لأنها ستصدأ على الحائط وتوسّخ الحائط وتزول. غدا الفنّ تجارة

«وزعبرة» وسياسة وكلٌّ يغنّي على ليلاه، ويشدّ مع بلده. أعتقد أن الفنّ يفتقد كثيراً في هذه الأيام النقاء والبراءة والشفافية.

كونك تتابع الاتجاهات الفنية في الفن التشكيلي في لبنان، كيف ترى إلى مرحلة ما بعد الحرب؟

هناك عناصر حلوة وموهوبة ولكن دائماً هناك نقص ما. لا يوجد عمل جماعي، والفنّانون لا يساعدون بعضهم. كلٌّ في عزلته ويغار من الآخر.

ربّما يجب أن يطلق على الفنّ اسم آخر. في الماضي كان التصوير على الصحون. والفنّ كان يعني الحرف والمهن. ربّما نعتقد أننا نبدع فنّاً كبيراً ويظهر بعد مئة سنة أن ما نفعله هو لا شيء ولا قيمة له.

برأيك الفن اللبناني، ماضياً وحاضراً، يحاكي المستوى العالمي بالرسم أو يملك القدرة على ذلك؟

طبعاً، ثمّة إمكانية والأمل في قدرتها على التحقّق، والمكان يلعب دوراً كبيراً وأيضاً تواصل الأجيال. قبل ميكالانج كان ليونارد دافنشي قبله والعبقرية لا تفعل شيئاً إذا لم يكن هناك عبقرية مماثلة ومقابلة. ولولا ميكالانج لم يكن رفاييل. فكيف إذا كانت مدينة عبقرية مثل فلورانس مثلاً وما أعطته للنهضة في حين أن مدناً أخرى في أوروبا كانت ترعى الغنم.

مدينة فلورانس أضاءت إيطاليا ثمّ امتدّت الشعلة إلى فرنسا وألمانيا وإنكلترا. وبعد ٦٠٠ سنة وصل الضوء إلى هنا ولكن

بسرعة ركضوا وعملوا على خنق هذا الضوء وإطفائه. كانت التكعيبية في أوروبا سنة ١٩٠٧ وأنتشرت عندنا في الخمسينات.

ما رأيك بالتجارب الفنية التي تقوم على الخط العربي وتلوينه والأرابيسك وغيره؟

أعتقد وأؤكد تماماً أن الخطّ العربي هو فنّ له أربابه وقواعده. ومن فرط جماله لا أحد يستطيع الكتابة بالخطّ العربي إذا لم يملك موهبة خارقة حقًّا، وهؤلاء قليلون جدًّا. وهناك طرق في الخطّ العربي: الفارسي والكوفي وغيرهما. ومدارس الخطوط طبقات ودرجات وكلّ مدرسة لها جمالها الخاصّ الكامل. وبعض الخطوط فعلاً آية من الجمال ومثل الموناليزا، خذ الهواويني مثلاً، فحين أرى خطّه أرتجفُ ويرتخي جسمي لشدّة جماله. كان دافنشي يقول «عبقري هو الإنسان الذي يشتغل في الرياضيات ولديه ذوق وحسّ كمن عقله في قلبه». والذي يكتب الخطّ العربي يكتبه جمالياً وهندسياً وبنسب دقيقة. لذلك كلّ الذين اشتغلوا الخطّ العربي باللون وكلوحات زيتية فشلوا لأن اللوحة الزيتية فنّ أوروبي ولأن الزيت ثقيل جدًّا. الخطّ العربي قريب للعين، لخط الزين العفوي وللهواء. ويحبّ أن يكون عفويًّا جدًّا وهندسياً وفيه جماليات ونسب ونقط مثل الموسيقى.

وفي هذا لا يصير إلا بهندسة الحفر على الخشب أو على الحجر أو خطّ بالغزّار. ويفترض أن يكون متماسكاً جدًّا ليضرب ويصبح كالعسل ومثل الحرير. هذه الهندسة التي تأتي بدون ارتجاج وأيضاً المسافة وهذا الجمال يحتاج فعلاً إلى موهبة خارقة. ويحتاج إلى صبر وبطء ووقت، والفنّان الذي يشتغل

بالغزّار يعتذر أحياناً ويقول هذا اليوم ليس يومي. في أوروبا شجّعوا الخط العربي بدون أن يفهموا طبيعته وتالياً خدمة لأغراض سياسية. شجّعوا الفنّ العربي على اللوحة ليدعوا كلّ المنطقة «تزعبر» وهذه عملية تلحق الأذى والضرر بالفنّ. لذلك، نظمت مرّة معرضاً للفنانين القدامى والجدد، وللذين يمشون على القاعدة، وعملت مقدّمة والكلّ حضروا لأجعلهم يشاهدون الخط العربي الحقيقي لأن الخطّ العربي بالنسبة للفنّ شيء مقدّس. ولكنّ الأمر في البلاد العربية على طريقة «يا رب تصيب...» وهذا لا يجوز ولأن فنّ الخط العربي هو فنّ جديد ويتطلّب منك الجديد دائماً ولكن ليس على حساب البشاعة والخطأ.

الفن التشكيلي في لبنان لا يزال يعاني، ومنذ بدايات الروّاد، الغربة مع الناس. لماذا؟ وكيف يمكن تقريب المسافات؟

أولاً يجب إقامة محاضرات وندوات حول الفن عموماً وتاريخ الفنّ. ثانياً يجب تعويد الأطفال على زيارة المتاحف والمعارض. ونحن لا متاحف لدينا. فرنسا وإيطاليا وأوروبا كلّها متاحف. في الشوارع والساحات ومداخل البنايات. هذا إضافة إلى تبنّيهم لكلّ فنون العالم: للسومري والتيبت والأكادي. ويفهمون لغات الفنون ويهتمّون بها ويحترمونها. أما نحن فماذا لدينا؟ لا متاحف، لا معارض للأطفال كي يتعلّموا. في أوروبا يأخذون الأطفال إلى المتاحف. وذات مرّة في اللوفر شاهدت معلّمة تحكي للأطفال عن رعمسيس الختيار، عن وجهه وكأنه أبيها. وفي الفنّ لا تعصّب. وهكذا حين يتحدّثون عن الفنّ الأموي والإسلامي وكأنه لهم. يربّون الأطفال على الفنّ وعلى

احترام هويّاته كلّها. يحدث اتّصال وغرام بين الطفل الفرنسي والإيطالي والفنّ العربي الإسلامي. يحدث نوع من الزواج الروحي. وبالفنّ دائماً هناك تقارب ومحبّة.

تنظر في أحوالنا وتخاف وتجد البشاعات: المتحف الذي هو بيتنا حُرق. ومزّقوا الصور وحرقوا اللوحات. لا أحد يحترم الفنّ، مع أن الفنّ أهمّ منّا، فنحن إلى زوال والفنّ إلى بقاء. وهو إشارة إلينا وصورة عن وجودنا. يفنى الجسد وتبقى الروح والفنّ هو إشارة إلى هذه الروح. لذلك عندما تحصل حروب وكوارث ينقلون المتاحف واللوحات إلى المخابىء. في العراق دعوني إلى متحف وكان تحت الأرض في عمق ٤٠ م. وحين دخل الألمان باريس راحوا يأخذون اللوحات.

الفنّ يجب أن نتعهّده كما حدقة العين ونحضنه لأنه الروح. ولا تخف من الذي يقتل جسمك، ولكنّ الخوف، كلّ الخوف، من الذي يقتل الروح. روحنا هي الفنّ.

عندما تبيع لوحتك هل تحزن، تشتاق إليها؟

طبعاً، اللوحة حين تدخل في ذاتك لا تقدر أن تبيعها. من غير المعقول أن تبيعها هكذا. «أعصّب» وأنفعل. ودائماً أشتاق لرؤية لوحاتي. ذهبت إلى نيوجرسي في الولايات المتحدة لأشاهد لوحة. وفي باريس تناولت الغداء مع عائلة لأرى لوحة. في بيروت زرت سيّدة لأكثر من عشرين مرّة لأرى لوحتي. وأريد أن أراها. شيء من ذاتي معلّق بها. ربّما أخطأت حين بعتها. أحرجوني وكنت بحاجة وأخذوها. الآن أدفع أضعافاً ليردّوها إليّ ولا أحد يقبل.

هل هناك متحف معين تمنيت أن تعرض فيه لوحاتك؟

لا أقدر أن أجيب على هذا السؤال لأنني أحسّ نفسي ضعيفاً جدًّا. لست من المستوى. أو لست أهلاً لذلك.

هل هناك دول عربية أو متاحف عربية تقتني لوحاتك أو تدعوك استمراراً لتعرض فيها؟

في العالم العربي تقريباً لديَّ لوحة في كلّ متحف. وفي دمشق لبّيت دعوة من وزيرة الثقافة وعرضت ١٦٠ لوحة. وفي المتحف الملكي الأردني عرضت مرتين ولديهم ثلاث أو أربع لوحات مهمّة. وفي الكويت دعوني أربع مرات ولديهم لوحات في المتحف وفي المجلس الثقافي. وفي العراق لديهم لوحة في المتحف الوطني وأيضاً في مصر والإسكندرية وغيرها من الدول. في مينسك وفي متحف واشنطن وفي فيينا كذلك لي لوحات. وفي اليابان لي لوحات. ومع كلّ ذلك لا زلت مبتدئاً ولا أقول إنني فنّان عظيم. أنا لا شيء أمام الفنّ لأن الفنّ محيط. ويا ليتني قطرة في هذا المحيط.

هل من صوت دفعك إلى الرسم؟

هناك أشياء تحدث في الفنّ لا تفسير لها. صدفة تقع على قصيدة قوية، على قطعة موسيقية أقوى منك بكثير وتفرح بهذه القوّة الخارقة وتغذّي نفسك وتندفع إكراماً لما قرأت أو سمعت نحو أشياء جميلة. ولأجل أن تصل للسموّ الذي سمعته أو للعمق الذي شعرته.

الموسيقى والرسم يغذّيان بعضهما بعضاً وعندما يسمع المرء

الموسيقي يعود أمله في العالم وينتعش ويتفاءل. كأن هذه الأشياء تحصل وتمدّك بالقوة والطاقة حتّى لا تتراجع دون أن تدري. وإجمالاً التراجع لدى الفنان مردّه إلى تكبّره على الناس؛ والتواضع هو الذي يكبّر الفنان والإنسان أيضاً.

علاقتك كرسّام بالنصّ الأدبي وتجربتك في هذا المجال مع بعض الشعراء، كيف تورّطت؟

أنا بالأصل رسّام، وحين تعلّمت في المدرسة الإيطالية علّموني الرسم أكثر من اللون، وأن القوّة والمهارة في الرسم. أوّلاً الرسم ثمّ يأتي اللون. وعلى قدر إشباعك الرسم باللون فهذا يعني أنك رسّام ماهر وبارع. ذات مرّة جاءني شخص وطلب مني رسوماً لمقاطع من الإنجيل ونجحت التجربة. وهذا ما دفع الشاعر أنسي الحاج والشاعر أدونيس وطلبا منّي رسوماً لنشيد الإنشاد وبدأت أرسم وأقرأ الموضوع وأدرسه وحازت التجربة نجاحاً. الأدب في علاقة بالصورة والموسيقى، والرسم هو خلفية الرسّام وثقافته. وتتابع عملنا في رسوم لكتاب «النبي» لجبران يطلب من فريد سلمان في خمسينية جبران. كما زيّنت كتاب «الرسولة...» لأنسي الحاج برسومات خاصّة. إجمالاً أنا في الرسم أقوى وحين أضعف من اللون أهجم على الرسم. ولا أؤمن بفنّان بلا رسم حينها يصبح المجال متاحاً للكذب والزيف. وحتّى الكبار مثل بيكاسو وماتيس وبول كلي شدّدوا على الرسم وكلّهم رسّامون. أقول ذلك حتّى لا يصبح اللون مجرّد بويا. ولا أريد أن يفهم من كلامي أن على الفنان أن لا يجيد التلوين. الرسم أولاً وهو يعلّم النسب والأبعاد الدقيقة والحلقة الذهبية في

الموضوع هي النسب على المساحات لكي تشبع العين من اللوحة. وبرأيي يلّون جيّداً من يرسم جيداً.

على ماذا تقلق في عملك الفني خوفك الكبير وقلقك الأكبر؟

الفنّ هو القلق الأكبر، إذ بدون قلق لا فنّ. والقلق الأكبر أننا في معركة فنية رهيبة وكبيرة. في الماضي كان هناك مدرسة فنية واحدة والباقون يتبعون ويلحقون. مثلاً الفراعنة استمرّوا خمسة آلاف سنة وشكّلوا مدرسة لها قوانينها، والباقون يتبعون، وخصوصاً إذا طلع من هذه المدرسة عبقري أو عباقرة. ولو أخذنا كلّ الحضارات فهناك فكرة والكلّ يتفاعلون ويظهر العباقرة والفنّانون الأقوياء. وإذا أخذنا عصر النهضة فالتقنية في خلفية اللوحة، وكلّ شيء له أصوله والمبادىء. اليوم الفنّ عذاب ومعاناة وكلٌّ يخترع مدرسة ويبتدع طريقة لينهي اللوحة وبدءاً من ماكسي ميديا إلى ملايين الأشياء. ومن الشغل على الخشب إلى الآلات والزنك والعناصر المختلفة والمتنوعة. وإزاء ذلك فإن الفنّان في قرارة نفسه يضيع. وهناك قضية القيم. صار الفنّ مثل برج بابل لكلّ طريقته ولغته وأسلوبه، والفنّان الحقيقي إذا لم يصهر في ذاته كلّ هذه الأشياء والمدارس والأفكار والتكنيك لكي يظهِّر لغته الخاصة ويكون إنسانياً أيضاً يشبه الذين كانوا قبل آلاف السنين واشتغلوا بكلّ صدق للإنسان والجماعة، وهكذا يصبح فناناً حديثاً ومتواصلاً مع الماضي والحاضر والمستقبل. وهنا الصعوبة الكبرى. أما قضية الفنّ للفنّ وللتجريد والنخبة وغير ذلك من القصص فلا أجد لها مكاناً في هذا الإطار. وأعتقد أن الفنان الحقيقي من التجريد يعمل الواقعية الجديدة، وعليه أن

يتفاعل مع الحضارات القديمة ويدرسها ويبقى مع الإنسان، ويدافع عن الإنسان بطريقة جديدة ولغة جديدة. وكما في الماضي استعملوا طرقاً قديمة فعلينا أن نتعلّمها ونتعلّم أيضاً طرقاً جديدة ولا نستهتر بشيء. وأخيراً، يجب أن نغربل الأشياء ويكون عملنا في النهاية للإنسان والإنسانية.

علاقتك مع النقّاد والكتّاب تأرجحت بين رضى ونفور ومواقف متباينة؟

هناك مشكلة أعانيها وما زلت. يكتب أحدهم وهدفه اللوحة قبل الكتابة. فلان يعترض لأنني لم أدْعُهُ إلى المعرض. ليس عملي تجميع أسماء وإهداء لوحات. بل مشكلتي وعملي في اللوحة والآخرون مشكلتهم مع شغلي. هل أعجبهم أم لا؟ ليست القصّة مقايضة. هذه الأمور تزعجني. يضيعون وقتي بدون فائدة أو نتيجة ويتلهّون بالشكليات والغايات. ليس لديّ وقت لهذه التفاهات. إذا نسيت أن أهدي أحدهم كتاباً ففي اليوم التالي يكتب «ويزيدها». أحد النقّاد يقول «بول يكرّر ويكرّر...» وهل هذا الناقد العظيم يفهم في كل شيء ويكتب عن المسرح والرسم والباليه والأدب. لا يجوز.

هناك جوّ من التحامل هدفه غرضي وثمّة انحطاط فظيع بكلّ المستويات في الموسيقى والرسم والمسرح.

وكما العملة الرديئة تطرد الجيّدة هكذا في الفنّ أيضاً.

هناك انحطاط في النقد ومزايدات رخيصة وتطاول. ولو كان ذلك مع فنانين في بداياتهم أو يرسمون جيداً، أو لا يهدونك لوحات، عال. ولكن تطاول على قامات مهمّة في الفنّ في هذا

البلد. غير معقول. وهناك رسّامون لا يعرفون الرسم ويبيعون «ببلاش» وشغلتهم ليست الرسم بل يتسلّون. وتالياً لا يخسرون إذا أعطوا وأهدوا لوحات لكل القيمين على المنابر الصحفية والإعلامية. ولكنّ الفنان الذي أفنى أكثر من ٤٨ أو ٥٠ سنة من حياته في الرسم، لا يستطيع أن يعطي لوحة «ببلاش». لأنه أصلاً مغروم فيها أكثر من غيره. لذلك لديّ أعداء كثيرون ولا أبالي لأن همّي وهاجسي هو فنّي وليس العلاقات العامّة والأخوانيات والشللية.

بول غيراغوسيان ماذا تريد من الرسم بعد؟

الرسم هو حياتي وإذا لم أرسم أصبح شريراً.

الرسم هو الغفران عن كلّ الأشياء العاطلة والسيّئة في حياتي. وهو ينظّف خيالي وروحي ويحثّني على توظيف ذلك في الأشياء الإيجابية والإبداعية. يصيّرني أنقى. يجعلني دائماً أفكّر بالآخرين. ماذا أريد؟ وحياتي من الرسم وإلى الرسم. يملأني الرسم رهافة ويدخلني في صلاة للناس وللإنسانية. والرسّام في داخله شيطان كبير وخصوصاً حين لا يرسم لأن بإمكانه استعمال غريزته وخياله لكلّ الأشياء الحسنة والسيّئة. لذلك، فإن الرسم لي أكثر من لجام وخشبة خلاص.

هل تعاطيت النحت في إحدى الفترات؟

شغلي الأساسي هو النحت وأعمل بالرسم نحتاً. ولديّ أعمال نحت وأحبّه أكثر من الرسم.

ولكنك برعت بالرسم؟

لأنه لم يكن لدّي مكان متّسع وملائم للنحت. وليتني بدأت بالنحت وبقيت فيه. ثمّ إن النحت شغله بطيء جدًا. وشخصياً أجد لذّة كبيرة في النحت بالحجر وليس بالخشب.

هل حدث مرّة ورأيت لوحة في منامك ونهضت لترسمها؟

تحدث دائماً. وغالباً مفاجآتي ألتقطها في الشارع والأمكنة. ولكنّها تتسرّب أحياناً إلى لا وعيي وتعود إلى الواقع من جديد. تنسى اسماً وتتذّكره في المنام وكذلك الوجه والمشهد والصورة. في الفنّ وأحكي من خلال تجربتي صدقت أشياء كثيرة وآمنت بأفكار ومدارس وضيّعت وقتي. الآن بدأت أفهم أكثر وأعود لأجمع حالي من كلّ الأقاصي لأصنع لوحتي.

ماذا تود أن تقول لجيل الفنّانين الشباب الجدد؟

أن لا يقلقوا لأن الطبيعة تعلّمهم. أنا أنقل الطبيعة كما هي. الفنّ هو الطبيعة. والله هو الفنّان الكبير وخالق هذه الطبيعة وهي أستاذ الكلّ. وعلينا أن نحاول ونجرّب على قدر استطاعتنا وأن نأخذ من الطبيعة لنقوى ونشتدّ. وهي تعلّمنا كيف نتصرّف ونتابع ونبدع.

◊ ◊ ◊

ولد الفنان التشكيلي بول غيراغوسيان في مدينة القدس عام ١٩٢٦ حيث تلّقى دروسه الفنية الأولى في مدرسة «بياترو يازغتي» الإيطالية وفي معهد «ياركون» بين عامي ١٩٤٤ و ١٩٤٩.

في العام ١٩٥٦ التحق بأكاديمية الفنون الجميلة في فلورنسا، وأقام مدّة ثلاث سنوات في فرنسا وثلاثاً أخرى في الولايات المتحدة الأميركية.

شارك بأعماله في أكثر من مئة معرض جماعي في لبنان، ومصر، والأردن، والعراق، والولايات المتحدة، والاتحاد السوفياتي، وألمانيا، والبرازيل، واليابان، وإيطاليا، وبريطانيا. أقام منذ العام ١٩٥٤ معارض فردية في لبنان وعرض في غاليري «موف» في باريس (١٩٦٢) وفي صالة المعرض الدائم في فلورنسا(١٩٥٨) وغاليري «آنجل دي فوبورغ» في باريس (١٩٦٧) وغاليري «كوركوران» في واشنطن (١٩٧٠) وفي صالة المركز الثقافي في نيويورك (١٩٨٧) وفي المركز الثقافي في لوس أنجلس (١٩٨٧). حاز جوائز وأوسمة عديدة منها:

- الجائزة الأولى من أكاديمية الفنون الجميلة في فلورنسا (١٩٥٦).
- الجائزة الأولى لبينالي باريس (١٩٥٩).
- جائزة الدولة اللبنانية للتصوير (١٩٧٣).
- وسام «مردروس ساريان» للفنون الجميلة يزمان (١٩٨٥).
- وسام من رتبة فارس للفنون والآداب من فرنسا (١٩٨٤).
- وسام القديس سيلفستر من رتبة فارس ـ الفاتيكان (١٩٨٦).
- اعتبرته غاليري «كوركوران» في واشنطن فنّان العام ١٩٧٠.
- توفّي صباح الأحد ٢١/١١/٩٣ من نوبة قلبية.

جين مقدسي

تكتب جين مقدسي سيرة مدينة في حرب. إنسان ومكان وقدر. وكيف تطلع من نار التجربة امرأة جديدة؟ في توحّدها بالمكان في حالته الأصعب والأقسى، في التزامها، تكسر جدار الغربة وتعرف معنى الانتماء إلى الإنسان. تنحاز إلى الضحيّة وتعرف كيف يلتئم شمل الأبرياء، وكيف يقتلعون. تخاف على بيروت في السلم، على الحياة فيها، أكثر من الحرب. في كتابها «بيروت: فصول من سيرة حرب» تعبّر جين مقدسي الدقائق والمراحل والتفاصيل «المختلفة» التي تراها العين المرهفة ووتر النفس المشدود. تنتبه لتفاصيل أخرى وكلمات وتعابير. وتمزج كلّ ذلك بالعمق الإنساني، والثقافة المتنوّعة، والمدن المتناثرة في السيرة. وفي مقارباتها تطرق الأشكال العديدة لتوصل الفكرة ـ الواقع والإحساس ـ لتوصل معاناة الإنسان فترى إلى ظلال الرواية

تهبط في الفقرات، وملامح القصّة، وحيوية التحقيق، وعفوية الانطباع، ورقّة البوح والوصف. وكان الكتاب حين صدر في الولايات المتحدة ذا صدى واهتمام. ولم ينقل إلى العربية بعد. والكاتبة تخطّط لأن تجرّب حظّها وخطّها باللغة العربية في كتابة مقبلة. حول الكتاب وأدب الحرب والتجربة الشخصية والذاكرة والمكان (بيروت) والمرأة وغربة اللغة والحضارة ـ دار الحوار.

كتابك «بيروت: فصول من سيرة حرب» ذكريات حرب بالإنكليزية أول تجربة لك في الكتابة. كيف مهّدت الطريق؟

هذا الكتاب لم ينجز في فترة أو وقت محدّد بل هو حصيلة معاناة ومعايشة للحرب منذ ١٩٧٥، وعلى مدار أيام الحرب، وما حَمَلَتْ. وإذا لاحظتني في آخر الصفحات، رأيتني أتوقّف عند حرب التحرير. وإلى ذلك، هو كتاب في سيرة ذاتية حضارية ترتبط بزمان ومكان ومناخ. ولو سألت نفسي لماذا كتبت هذا الكتاب؟ وأي دافع؟ فلأني شعرت ـ مع بدء الحرب في لبنان واندلاع العنف والخوف والرعب والدمار وكلّ ما حدث في هذه الحرب ـ شعرت كأن كلّ الحكي والكلام والفائض اللفظي ذلك لم يكن على السيرة، وأقصد معاناة الإنسان في الحرب حقيقة وجوهراً. الناس، ربّما، تحكي وتسمّي عذاب الحياة التي عشناها، عذاب الحياة اليومية المقيتة. ولكنّ عذاب الإنسان لم يتحدّث عنه أحد بطريقة مركّزة ومحدّدة وواضحة. فسألت نفسي «شو محلّي من القصّة كلّها؟» وشعرت بنوع من الاستبعاد والعزلة المفروضة أوّلاً كامرأة، وثانياً كأمّ عندها أطفال صغار. وعليها تربيتهم في هذه الظروف. وثالثاً كنمط حياة ينضح بالخوف من

كلّ جوانبه. تحت وطأة هذه الظروف تلمّست في السرّ والعلن طريقي إلى الورقة، وتالياً إلى الكتابة.

هل يمكن القول إن عامل الخوف ـ وأكثر الخوف على الإنسان ـ دفعك إلى الكتابة؟

الخوف من الانتقاص المستمرّ من إنسانية الإنسان سحق أهمّ ما في الإنسان (إنسانيته). شعرت أن هذا الموضوع لم يفه أحد، لم يُطرق في شكل جدّي، وغالباً بطريقة سطحية أو مبهمة، ومن باب تحصيل الحاصل. وأحياناً إذا قالوا أو ذكروا فكأنهم لا يعنون حقًّا أو كان الأمر غير مهمّ.

هل مردّ ذلك إلى التسيّس الطاغي في النظرة إبان الحرب؟

ربّما، ولكنّ الأمر صدمني وشعرت أن الأشياء التي تحدث غريبة فعلاً وملتبسة جداً ومثيرة للأسى وأحياناً للضحك والسخرية. هناك كثير سجّلته ولم أكتبه. كما هناك التناقض الفاضح في الحرب واللون والأفكار والمقاييس دفعني لأن أكتب شهادة على ما يجري ويحصل.

هل تعتبرين الكتابة توثيقاً لمرحلة أو شهادة لمدينة؟

أكيد غير توثيقي بالمعنى الحرفي للكلمة. ولكن إذا قصدت التوثيق للأوضاع الإنسانية في الحرب فيمكن أن يكون كذلك. وكما تعرف فإن التوثيق في فترات الحرب، «انشغل» كثيراً وحمل أخطاء وخطايا. في كلّ مرحلة كان يصدر كتاب ويتناول من زاوية أو منظور. ولا ننس الكتب التي صدرت للمراسلين الأجانب

والباحثين، وما حفلت به. موضوعي أو معالجتي حول الحياة اليومية. الأشياء التي كانت غير ظاهرة، أشياء الرماد، لا لون الحريق واتّساعه وقوّته ووهجه. وربّما الأشياء التي تحدّثت عنها في الكتاب ظاهرة جدًّا ولكنها في خلفية الصورة أو لعلّها الأساس غير المرئي الذي تقوم عليه الصورة. الحياة اليومية بكلّ تفاصيلها ودقائقها ومجرياتها. وأعتقد أن الكتابة الإنسانية أصلاً في العالم تركّز على الحياة اليومية لهن.

أيعود ذلك إلى حساسية المرأة وقدرتها على رصد ووعي للتفاصيل؟

التفاصيل كثيرة... صحيح ولكنها التفاصيل المختلفة أيضاً. تفاصيل مختلفة عن عالم الرجل والحيّز الذي يتحرّك فيه. وإذا كنت تتذكّر أيّام الحرب وأيّام القصف والضرب فإن الحياة كلّها كانت في البيت. الرجل في البيت والأولاد أيضاً والمرأة التي تعمل أو لا تعمل. الكلّ في البيت. وكلّ الدراما كانت فيه. وفي الخارج أصوات ورموز. والحياة المعيوشة تأخذ أبعادها في البيت. وفي كيفية تدبر الرّد أو التكيّف في سيرة الحرب. ولم يكتب عنه شيء لا لعيب في الراوي أو الرواية بل ربّما، لغياب الانتباه لهذه التفاصيل التي بدونها لا سيرة كاملة.

الانتباه للتفاصيل اليومية في الكتابة النسائية، إذا جاز التعبير، يختلف لطبيعة الإحساس الأنثوي الفائق لهذه الأشياء؟

أعتقد أن الكتابة النسائية عامّة تركّز على الأشياء اليومية، على الزوايا التي تمنح العين بُعداً مختلفاً. على الأشياء التي

تخصّ النساء وحدهنّ. لو أخذنا كتاب «موبي ديك» يوميات رجل بحّار. أريد أن أسأل هنا بماذا هي أهمّ حياة البحار من حياة أمّ تربّي أولادها وتعاني؟ بماذا أهمّ؟ بطريقة التعبير والعرض الأدبي. بالأهمية التي يعطيها النقد للأدب والأدباء والعمل الأدبي. أعتقد أن أكثر ما يمكن أن تقدّمه الكتابة النسائية أنها تعطي رؤية للحياة «غير شكل» عن رؤية الرجل. هموم ومعان وقضايا جديدة.

تقولين في إحدى فقرات الكتاب إن الحرب «خلقت منك امرأة جديدة» بأيّ معنى؟ وكيف توضحين ذلك وتصوّبينه؟

المرأة عامّة خلال الحرب اكتشفت في نفسها قوّة جديدة قادرة على الفعل. تعلّمت المرأة خلال الحرب أن تعبّر عن نفسها وتقول رأيها وتعلن ما تريد. والمعروف تاريخياً أن المرأة تعلّمت الصمت. والنساء سمحن للرجال أن يعبِّروا عنهن ويقرِّروا عنهن أيضاً. أنا خلال الحرب اندفعت نحو الكتابة، نحو القول وكسر الصمت، صمت التقليد. أتحدّث هنا عن الصمت والنطق. كان مقبولاً ومعروفاً أن الكلام للرجل والصمت للمرأة. لي، ولفترة طويلة، ظلّت كتابتي نوعاً من النشاط السرّيّ الذاتي ولكن حين عبرت الحدود بين الصمت والخطاب شعرت بأن تغييراً كبيراً أصابني، ودخل في ذاتي. وذكرت ذلك في الكتاب «جلدي انقشر وتبدّل وأصبحت امرأة جديدة».

كيف ساعدت الحرب وظروفها في تبلور هذا الاتجاه؟

أعتقد أن في الحرب إمكانية للمساواة كبيرة جدًّا بين الرجل والمرأة. وأحياناً أصبحنا أهمّ كنساء. يعني «قاعدين بالبيت

والضرب قايم قاعد». وبدءاً من أبسط الأشياء التي تكتشف أهميّتها الكبيرة في وقتها تماماً. أن تجد الشمع. أن تتدبّر الطعام للعائلة. أن تهتمّ وتدبّر الأولاد. هذه واجبات صارت على المرأة أثناء الحرب. مثلاً أن تقرّر في منتصف الليل، وزوجها مثلاً في سفر أو مقطوع في مكان آخر، هل توقظ الأولاد وتنزل بهم إلى الملجأ؟ تصير القصّة مسألة حياة أو موت. وهناك ألوان كثيرة تعوّدنا تركها للزوج يقرّر فيها. وفي الحرب على المرأة أن تقرّر ماذا تفعل؟ وكيف؟ ولماذا؟ والوعي هذا يمنح الإنسان قوّة. لذلك وجدنا فيما بعد أن فينا قوّة كبيرة وأكثر من العادي. وما السبب في أن هذه القوّة ظلت كامنة، ولم تخرج. يمكن لأننا تربينا بفكرة عن أنفسنا أنها ليست قويّة أو الأحرى بسيطة، أمام الملاجىء وحمل الأولاد والحواجز والخطف والتهجير والإذلال والعنف أعتقد أننا قوينا أكثر. قَدِرْنا أن نقول أشياء في بعض المواضيع ما كان يمكن للرجل أن يقولها. الأشياء التي حصلت دفعتنا إلى عمل لم نتوقّع القدرة على إنجازه. ولم يكن مفرّ. وأمام المواجهات والأحداث والتجارب الكبيرة أحياناً تفاجئك نفسك.

في الكتاب تفاعل بين التجربة الشخصية والتجربة الجماعية أيهما أغلب أثراً على الآخر؟

خلال الحرب شعرت أنني أريد أن أعبّر عن الحرب. وعندما أذكر أشياء لها علاقة بالسيرة الذاتية والتجربة الشخصية في حياتي فلأن الحرب، كما نقول في العامية «بتفتح الجروح». كما أن فيها طبقات تتراكم من التداعيات والأشياء والأمور. يعني

الحرب فيها «مليون شغلة». فرقاء ووجهات وهويّات. كلّ هذه شعرت بها وعشتها في حياتي الشخصية. وشعرت أيضاً أن الشخص الذي يملك الخلفية الثقافية الغنية كان أقدر على المواجهة والتوازن بين الشخصي والجماعي. وتالياً تلمس الأشياء أوضح وأعمق. مع أن الثقافة في بعض الأحيان تخربط لنا رأسنا «شوي».

الكتاب هو نوع من أدب الحرب ولكن بأسلوب جديد وهناك مزج بين الأحداث والذكريات...

كنت أكتب وأنا ممتلئة غضباً وحنقاً ممّا حصل في الحرب. الأشياء الفظيعة. أسمع مدفعاً يضرب في البعيد فأركض كالجرذ المذعور إلى الملجأ. أعتقد أنه كتاب حرب. سيرته سيرة حرب، والذكريات التي فيه لها علاقة في شكل أو آخر بالحرب.

في كتاباتك المقترب الوصفي يشغل حيزاً كبيراً. همّك أن تنقلي ما يحدث وعلى حساب التحليل أحياناً. ما رأيك؟

أيّ نوع من التحليل تقصد؟ لم أجرّب تحليلاً. كان همّي أن أنقل ما أراه وأتفاعل معه. الحدث وأبعاده. وطبعاً في الإطار الإنساني. تهمّني الضحيّة لا القاتل.

ولا أريد أن أتوسّل وصفاً إنسانياً لاتّهام أو وشاية أو دلالة. هذا عدا أن الأشياء في هذا المجال واضحة ويسهل تسميتها. ما حاولت أن أفعله تماماً هو الكتابة عن التجربة الإنسانية ودون أن أحدّد أحياناً. وهذه التجربة كانت لكلّ الفرقاء وتكرّرت في ظروف مختلفة. التجربة الإنسانية كانت تعنيني أولاً وأخيراً. مثلاً

كتبت عن بيتي الذي «انضرب» في الحرب. كان يهمّني هنا علاقة الإنسان ببيته بشعوره بالاقتلاع. وهناك عامل آخر أن هذا الكتاب تمّ على مراحل وفترات كما ذكرت، وتعرّض لمزيد من التدقيق والتحرير وكان حوالى ٨٠٠ صفحة وأصبح ٢٥٠ صفحة. أشياء كثيرة حذفت وأشياء أعدت كتابتها وتبويبها. وعلى مستوى آخر كنت أتابع في تلك الفترة الجدل السياسي والإنساني والثقافي وفيه نوع من التجريد. شعرت أن هناك شيئاً مادّياً وجودياً وملموساً وحاولت تحديده وتجسيده بالكلمات. وكنت أبدأ أوّلاً بنفسي، فإذا كنت خائفة سألت نفسي ما معنى كلمة خائفة وإلى أين تصل أبعادها. وربّما لأنني كنت أتعاطى التعليم ساعدني هذا الأمر في عملية التدقيق في الكلمات ومعانيها. إذا طلعت من الملجأ ورأيت الشارع مقفراً فماذا يعني ذلك؟ كيف أقدر أن أعبرّ عن هذه الحالة بالكلمات ودون أن أخون المعنى. ما معنى كلمة دمار أو خراب؟ وإلى أي حدّ يمكن استعمال الكلمة دون أن تفرغ من معناها؟ أعتقد أن الوصف الذي ذكرته أنني أريد أن أحدّد ما أراه. ليس المشهد أو المنظر ولكنه الشعور وانعكاس ذلك تالياً في داخلي. وهنا أهميّة الوصف.

ولكن تجميع هذه المشاهد وأيضاً تجميع هذا الكمّ من مفردات الحرب وتعابيرها وشرحها وتصنيفها وتبويبها. هل تعتبرين ذلك للحفظ والاستمرار في الذاكرة الجماعية مع انتهاء الحرب وميل الناس إلى النسيان؟

ربّما لئلاّ تضيع أو يمحوها النسيان حاولت أن أركزها في إطارها والأبعاد. هناك كلمات كانت ترنّ كجرس الخطر في الأذن

والأعصاب. لن أنسى في حياتي كلمة استنفار مثلاً. أنظر الآن إلى هذه الكلمات والتعابير التي كانت تعكس طبيعة الحالات والمراحل وكيف كانت تتغير وتلبس الأوضاع وآليات التكيف.

وهذا يقودنا إلى سؤال حول المكان. هناك علاقة حبّ بمدينة بيروت تجسّدت في الكتابة. هل ولدت من معاناة المكان، وخاصة أنك لست في الأصل بيروتية؟ أم أنه شوق واستعداد وتحفز؟

المكان يجسّد القيم ويحدّدها ويكثّفها. العلاقة بالمكان أخذت بعداً خاصّاً ومختلفاً لديّ. في حياتي هناك فلسطين، مصر، الولايات المتحدة. عشت في أماكن عدّة ومختلفة. ولكن بيروت كانت المحكّ الذي بَرَدَني وأظهرني. بيروت تعلّقت بها كثيراً والحرب علّقتني وعجنتني أكثر. وتأتي أيضاً قصّة البيت ـ المكان. والمعاناة التي عبرنا. رأيت المهجرين وناساً ضاعت بيوتهم وحياتهم وأعمارهم لسبب وفي لحظة. رأيت وعانيت تجربة فلسطين والجنوب. وكلّ المطارح التي ترك فيها الإنسان بيته. لذلك تمسّكت ببيتي وغرزت أظافري تمسّكاً. واكتشفت أن البيت ليس فقط سقفاً وجدراناً ومأوى، بل وجدت أن كرامة الإنسان مرتبطة ببيته وأن يكون عنده أرض وبيت ومكان. وأن يغرز الإنسان روحه في ذرّات التراب أبعد وأعمق وأكثر. لذلك حبّي لبيروت حبّ آخر مختلف ويعني لي الكثير. ولا علاقة بجمال المدينة ورونقها. القصّة في الداخل. باريس مدينة جميلة ولكن لا تعني لي ولا تخصّني ولا أخصّها. بيروت أحسّ أنني ملتزمة بها والعكس صحيح. أثناء الاجتياح الإسرائيلي تركت بيتي

لمّا دخل الإسرائيليون إلى بيروت وأوّل فكرة كانت في بالي هي وجوب العودة إلى بيروت، «على بيتي». وخفت أن يمنعوا الناس من العودة كما فعلوا في فلسطين. أخافني كثيراً هذا في الحرب.

هذا الخوف، إلى أيّ حدّ تماهى وتلازم مع الخوف على الجسد الذي هو بيت الروح؟

تقصد الموت. كلنا خاف من الموت، في لحظة ما أثناء الحرب. ولكن الموت ليس أمراً يفكّر فيه المرء كثيراً. أيّام الحرب إذا حصل انفجار كانوا يقولون أحياناً «شو الحصيلة؟ بسيطة قتيلين فقط» كنت أفزع وأرتعد من هذا العنف اللفظي في التعبير البارد والقاتل في آن. وماذا يعني ٢ أو ٣ وكم واحداً يجب أن يموت لنشعر أنه صار «شيء يحرز». أعتقد أنه تكوّن لدينا نوع من الأنانية. «معليش». المهمّ أن لا أموت أنا ولا عائلتي تموت. فعلاً حدثت أشياء غريبة وعبثية ونوع من التعوّد أكثر من اللازم على فكرة الموت. أكيد خفنا على حالنا ولكن فكّرنا أقلّ من غيرنا. وهذا عاطل جدًّا. أعتقد أن أكثر ما كان يخيف المرء في الحرب هو الخوف من الخسارة أو من الضياع. أن لا يضيع مكانه أو محلّه في الدنيا.

وصفت حبّك لبيروت بأنه «غريب» وأن في المكان «سحراً ملتبساً» كيف توضحين ذلك؟

أنا حزينة جداً على بيروت وحزني بقدر محبّتي. هناك أشياء حصلت في الحرب ـ أشياء حلوة وبشعة. ولكن الأشياء الحلوة

على المستوى الإنساني بلغت قوّتها قوّة عنف الحرب نفسها. مثلاً حين تمشي في الشارع وترى شخصاً لأوّل وآخر مرّة في حياتك ويقول لي «انتبهي مدام... ما تمرقي من هون» ذلك تقارب إنساني أكثر. وكأننا كنّا نعلم ضمناً، نحن الناس الأبرياء والضحايا، أن الحرب واقعة علينا ونساعد بعضنا بعضاً غريزياً ولا شعورياً وتلقائياً. يمكن لكي نقدر أن نستمرّ كنا نتقارب ونتعاضد. ومتأكّدة تماماً الآن أن التقارب والتعاطف الإنساني كانا ظاهرين وأكثر من الآن. وكان ذلك ردّة فعل على كلّ العنف المسيطر. أيام الحرب كانت مشاعر أكثر. فترة غنية بكل الاحتمالات. الأسود والأبيض. وغالباً الضدّ يظهر حسنه الضدّ.

وتقولين في فقرة ثانية «لا أحلام في بيروت. شريط أبيض من العنف». كيف ترين إلى ذلك. وإلى علاقة الناس بمدينتهم؟

ـ حالة بيروت اليوم «بالويل». يعني غير معقول. صرنا في وقت مثل أيام الحرب ولكن بطريقة مختلفة. لو سألنا: ما الحديث اليوم في الشأن العامّ، في الجرائد والمجلّات والإذاعات: الحكومة ـ الاقتصاد ـ إسرائيل والجنوب ـ المفاوضات إلى آخره. والمذهل أن تحت أنف كلّ الذين يكتبون وينظّرون عن هذه الأشياء هناك مدينة اسمها بيروت. ويعيشون فيها وهذه المدينة تموت كلّ يوم مرّات. ولا أحد يهتمّ حتى الآن. خراب. والسير جحيم. والهواء اختناق. وروائح المازوت وأصوات الموتورات فوق رؤوسنا. البنايات التي تنبت كالفطر في كلّ مكان. الذوق العامّ المفقود في

التنظيم المدني والهندسة المعمارية. الشجر. لا شيء أخضر في بيروت. البحر مليء بالأوساخ والتلوّث. نتعذّب ولا أحد يهتمّ أو يتحدّث أو يكتب عن ذلك جدّياً. كيف ذلك؟ هذا لا أفهمه إطلاقاً. الإهمال آخذ مجده. مدينة تمعن في البشاعة بأيدي أصحابها. الدنيا تموت من حولنا. لا جمال في المدينة. نوعية الحياة تسوء يومياً. أفكّر أحياناً وأقول أين يذهب أطفالنا في هذه المدينة؟ لا حدائق ولا فسحات. كيف ندرّب أعينهم على الجمال واحترامه ولا ما يساعد في البيئة؟ هناك خطأ كبير في المدينة. خلل في المكان. أمر غير طبيعي. ولو سألنا: ما السبب؟ وفي الكثير أن السبب يعود إلى الطمع وطغيان المصالح الخاصّة والأنانية على الشأن العامّ. هنالك ربّما خطأ في تصنيف الأولويات والأهميات في السياسة والحياة. ما المهمّ وغير المهمّ. ما البسيط وما الأساسي؟ كيف يعامل الإنسان؟ وحياة الإنسان في بيئته؟ هذه الأسئلة هي التحديات الحقيقية. لا مدينة مثل بيروت. ولا فسحة لأن تضع شجرة ولا حتّى في خيالك. ولا حتّى مقعد لعجوز يمشي في هذه الشوارع المزدحمة. علينا أن نفكر ونحكي ونكتب عن هذه الأشياء وأهمّيتها ونقوم بحملات وممارسات عملية في هذا الاتجاه. والكلام عن هذه الأشياء اليومية والتي بمجموعها تشكل الحياة ونوعيتها. الأشياء اليومية، الجزئيات مهمةً جدًّا ومن يسيطر عليها يقدر أن يسيطر على العالم. لا أجد علاقة متلازمة بشعار ما مرفوع ويتجمّد كلّ شيء في المقابل، في قطاعات عدة لخدمة هذا الشعار. وفي النتيجة لا يتحقّق شيء من هذا الشعار، وربّما تزداد الأحوال سوءاً. وعلى قدر ما يثيرني وضع المدينة تفتنني بيروت من الداخل ولا أستطيع

إلا أن أعلن حبّي لها ويظل حادًّا ومتوتّراً بقوّة التناقض الموجود فيها.

أمّا علاقة الناس هنا بمدينتهم فأمر ألاحظه، ألاحظ أن أناساً لا يحبّون مدينتهم. نوع من كره الذات وهو ظاهر جدّاً في بيروت ولبنان عموماً. أسمع دائماً الناس يقولون: «نحن شعبنا مش شعب». أو «لو كنا في بلاد البشر كنا قدرنا نعمل شيء ولكننا مش ببلاد البشر». حكي غريب بالنسبة لي ولا أستطيع تصنيفه إلا في خانة كره الذات وتحقير الذات. الناس هنا لا يقدّرون مدينتهم ولا يقدّرونها بمعنى المحافظة عليها وحمايتها وتطويرها وتجميلها.

عشت في مدن وأمكنة وحضارات. في كتابك تلمّحين إلى الصراع بين الشرق والغرب، وتصفين الموقف بأننا «ضحايا الشرق والغرب» كيف تنظرين إلى العلاقة بالآخر؟

أعتقد أن هناك أشياء كثيرة في هذا المجال لم تنضج بعد وما زال يكتنفها الإبهام والغموض. وهناك الكثير من التشوّش في الرؤية والأطروحات. ولكن يفترض أن ننطلق من قاعدة أساسها خلق وعي جديد وخطاب جديد يحفظ هوّيتنا وأصالتنا ويقدر على الانفتاح والتواصل مع الآخر بدون عقد الماضي وأوهام الحاضر ومخاوف المستقبل. من أين نبدأ؟ المادّة كبيرة وصعبة التحديد. نبدأ من معرفة أنفسنا أوّلاً معرفة تامّة وصحيحة تعيننا على تحديد ما نريده من الآخرين. نبدأ من التعليم وتعميمه. والأرقام عن نسب الأمية في العالم العربي مخيفة ومخيفة جداً. ونبدأ من التأسيس لديموقراطية حقيقية. وضعنا صعب والسؤال أصعب والإجابة أيضاً.

كامرأة تحملين همًّا ومعاناة وتجربة، كيف تنظرين إلى المرأة ودورها وحضورها في لبنان والمجتمع العربي؟

لا أستطيع التوسّع كثيراً هنا ولكن ثمّة فوارق واختلافات وظروف وأفضل أن نقصر الإجابة على المرأة في لبنان. فحين نمشي في الشارع أو ندخل المؤسّسات والإدارات نرى نساء ونرى الانفتاح والقوة والجدية في عملهنّ والمهن. ولكن إذا أخذنا الشأن العامّ أو العمل السياسي فلا شيء تقريباً. الآن لدينا ٣ نساء في المجلس النيابي من أصل ١٢٨، نسبة قليلة وقليلة جداً. وحتّى والندوة البرلمانية جانباً، ماذا على صعيد الحكومة؟ الوزارات الأساسية؟ الإدارة العامة؟ لا شيء. كما هناك مواقع متفاوتة. في بعض الدول العربية في الوزارة نساء. والأهم في الإدارات والجامعات والكلّيات والمراكز المهمّة لا تزال النسب قليلة. وهذا غير طبيعي في التركيب السياسي للمجتمع وقدرته تالياً على التطوّر والتجاوز.

في رأيك أهذا مرده إلى السيطرة الذكورية والبنية الأبوية للمجتمع العربي؟

المجتمع الأبوي ليس محصوراً في لبنان والعالم العربي فقط هناك مجتمع أبوي في العالم كلّه. هناك تاريخ طويل عريض وهناك أشياء تتغيّر في لبنان وفي باقي البلدان. ولكن في مجال العمل إلى أيّ حدّ مسموح للنساء بالتدرّج والوصول.

ومن الذي يسمح أو لا يسمح؟

أنا لا أضع اللوم كلّه هنا على المجتمع. يمكن أن المرأة

لم تقبض نفسها بجدّية بعد. أو يمكن رؤية الذات لديها لا تزال ناقصة. وعلى كلّ، هذه الأمور إلى تغيّر ولا بدّ للمرأة أن تنافس جدّياً خاصّة بعد الحرب إذ صار لديها وعي جديد وقوّة جديدة ونهج مستقلّ.

ما الخطوات العملية لمزيد من دور حقيقي وفاعل ومتحرّر للمرأة؟

كنت في الولايات المتحدة في الستينات وهي فترة خصبة ومهمّة وغنية وحفلت بالغليان والأحداث والتحوّلات، وأثارت أسئلة على مستويات عدة: اغتيال كينيدي، حرب فيتنام، الحقوق المدنية للسود، وما رافقها من تشنّجات العنف؛ وأيضاً حركة المرأة ـ الحركة النسائية. ومررت هناك، تلك الفترة، بتجربة مهمّة وغنية ويسمّونها في أميركا «عملية إنهاض الوعي». إذ كنا نجلس ونناقش ونبحث في اللغة والمفردات والتعابير والمعاني والأبعاد. أعتقد أننا من هنا علينا أن نبدأ ـ ومن ضمن خصوصيتنا ـ ونحو خطاب جديد ومحدّد في اللغة والتعابير والأهداف والرموز والدلالات. إنها مراجعة، وبساطة البحث في هذه الأمور لها معناها العميق والبعيد أكثر من الظاهر. هذه المرحلة مهمّة ولم تمرّ المجتمعات العربية فيها بعد على ما أعتقد. وأقصد مناقشة الأشياء وتحديد المعاني وطريقة استعمال المفردات والتعابير لأن هذه تدخل في اللاوعي وتصير ثابتة، رغم أنها قابلة للنقاش والجدل والتغيير والتجديد مع الحياة والعصر. بعض المفكّرين يستعملون الخطاب نفسه والكلمات نفسها ويصوغونها ويطوّعونها من مرحلة إلى مرحلة. رأيي أن تحديد هذه الأشياء مهمّ جدًّا

ويقوّي روح النقد في كلّ المجالات، في الكتب والأفكار والسينما والإعلام والأشخاص والمؤسّسات. يجب تقوية روح الموضوعية وتنمية الحسّ العقلاني حتّى عندما نستعمل كلمة تحرير المرأة. ماذا نعني؟ وماذا نقصد؟ تحريرها ممّن؟ تحريرها من الرجل. تحريرها لتحرّر الرجل معها. كلمات كثيرة نرميها تذهب في معان كثيرة والمعنى الحقيقي يظلّ في قلب الشاعر. لست متأكّدة من جدّية الأطروحات المتناثرة هنا وهناك ربّما علينا أن نفكر في الموضوع أكثر وتحديداً في القصد من الأشياء.

ولكن هذا الكلام يفضح أزمة مجتمع في تناقضه وتخبّطه بين تقليد وحداثة؟

هناك جدل، أو بداية جدل، لنقل. وحتّى عندما نذكر مصطلحات أو تعابير حداثة أو عصرنة أو تقليد أو تجاوز نقع مجدّداً في إبهام المعنى؛ من أين نستقي أفكارنا وأيّة ردود فعل حقيقية نملك في داخلنا. وبعيداً عن التناقض. ماذا؟ رفض تامّ أو قبول تامّ أو تسوية. وقبل ذلك كلّه، هل حدّدنا الطريق التي نريد أن نسير عليها بهذه الأفكار أو بدونها. وكم مضى على استقلالنا وتجربتنا؟ لم يتوافر لدينا عمق زمني مطلوب لحلّ مشاكلنا، وللوضع الذي نحن فيه. وكيف يكون الحكم على التجربة بالفشل التامّ أو النجاح أو بين بين؟ هل بحثنا في التاريخ وقرأنا تجارب الشعوب وحكايات الدول؟ نريد أن نتطوّر، أن نتجاوز. عال. ماذا نعني بالتطوّر؟ ومذا نريد أن نطوّر؟ وهل لدينا مفهوم واحد لذلك؟ وما الحديث وما القديم؟ هناك تشوّش وأشياء مطروحة في سوق النقاش في شكل عشوائي. هل سألنا مرّة، ولا بأس إذا

عدنا إلى بيروت، ماذا نريد من مدينتنا؟ سيّارات فارهة وبنايات ناطحات وحنطور كاز وكمبيوتر. وأيّ فكر يستطيع التنسيق والمواءمة والمعاينة؟ ثم إننا على المستوى الحضاري لا نكفّ عن رؤية أنفسنا سلبياً. والأمر يحتاج الكثير من التفكير والتروّي. وسؤال أنفسنا دوماً واستمراراً «لوين رايحين نحن؟».

لفتني في كتابك وجود مناخات أو تقديمات أحياناً للدخول في الرواية ثم كأنك تنتبهين ويحصل الانكفاء والتراجع. ما السبب؟

الذي تقوله صحيح تماماً. أحبّ جدًّا أن أكتب الرواية. ولكن حين أكتب وأفكر في الروايات الكبيرة والروائيين الكبار أتهيّب الموقف. الرواية اليوم من أهمّ الفنون الأدبية وهي أهمّ في العالم الثالث ممّا في إنكلترا وأميركا. إنها ردّ الفنّ على التحوّلات الإنسانية والاجتماعية التي تحدث في العالم. عملي التالي ربّما فيه «رواية». لديّ مجموعة من القصص القصيرة أشتغل عليها وهناك عمل آخر، تاريخ ثلاثة أجيال من النساء العربيات، جدّتي وأمّي وأنا، وفي لبنان وفلسطين وسوريا ومصر ـ أشياء كثيرة من السيرة الذاتية وعن الأشياء التي تعلّمناها واكتسبناها ودرسناها، واختلافها بين الأجيال والمجتمع. وأكتشف في هذا الكتاب جدّتي التي أحبّها كثيراً ولم أعرف عنها الكثير. في هذا الكتاب أحاول أن أحييها.

بالإنكليزية أيضاً؟

بالإنكليزية...

إلى أي قارىء تتوجّهين؟

لأن الكتاب باللغة الإنكليزية فهو إذن للقارىء الذي يتواصل مع هذه اللغة وأكثره أجانب أو عرب. ومن ناحية ثانية ولأن التحريز والتدقيق تمّا في الولايات المتحدة، وثمة مقتضيات للكتاب، دخلت في بعض مراحل التدقيق، إذ كان عليّ أن أوضح مثلاً في أوّل صفحة من الكتاب لماذا بقيت في بيروت طوال الحرب وأن يكون هذا السؤال مدخلاً إلى الكتاب كلّه. وهناك الكثير من الأشياء ربّما استلزمت إعادة صياغة ولكنها وضعت لتوضح لقارىء بعيد أشياء في الحرب والتاريخ والثقافة.

لغتك الإنكليزية تمتاز بالسهولة والطلاوة والبساطة؟ أي مخزون لهذه اللغة؟

نشأت في مصر أيام الاستعمار الإنكليزي وكان تعليم اللغة العربية يؤخذ على أنه مجرّد لغة. لم يكن إلزامياً. ولكنّ الأهل أرادونا أن نتعلّم اللغة العربية. أمّا اللغة الإنكليزية فدرسناها وتعلّمناها جيّداً. تعلّمنا الأدب ولغة الكتاب المقدس «والبايبل» الذي نشر في عهد الملك جيمس. انغمسنا في شكسبير وتشارلز ديكنز وكلّ مؤلفي القرن التاسع عشر. أعتقد أن مخزون لغتي من هذه القراءات.

أي شعور وأنت تكتبين هموماً ومعاني عربية بلغة أجنبية؟

هناك الكثير من كتّاب العالم الثالث يكتبون بغير لغتهم الأمّ. وبالإنكليزية وخاصّة في أفريقيا، إلى الكتّاب الهنود. وأذكر للمثال: شينوا أشيبي، وال سونيكا (حائز نوبل) ونادين غورديمر

(نوبل)، دوريس ليسينغ، أندريه برينك، أنيتا ديساي، وغيرهم، وهناك أيضاً الذين يكتبون بالفرنسية وبينهم لبنانيون مثل جورج شحادة، أندريه شديد، وغيرهما.

وكلّ هؤلاء الذين ذكرتهم هم امتداد طبيعي لتأثير الغرب في بلادنا. ولا أعتقد أن هناك خطأ في محاولة الوصول إلى العالم ومن داخل الهمّ والعمق والمعنى للكاتب في لغة مغايرة.

ولكن أليس في غربة اللغة ما يترك ظلاً ما في الصورة؟

أخطّط قريباً لأن أجرب حظّي وخطي في اللغة العربية.

◊ ◊ ◊

جين سعيد المقدسي تزوجت الدكتور سمير مقدسي ولها ثلاثة أبناء: سري، أسامة وكريم.

نشأت وترعرعت في القاهرة، ودرست في مدارس إنكليزية. دراستها الجامعية في الولايات المتحدة. مجازة من كلية فاسار، ماجستير في الأدب الإنكليزي من جامعة واشنطن. تعلّم الأدب والإنسانيات في الجامعة اللبنانية الأميركية (كلية بيروت الجامعية ـ سابقاً).

لها: «بيروت: فصول من سيرة حرب» (بالإنكليزية ـ عن دار برسيابرس ـ في ١٩٩٠) قرىء الكتاب في شكل واسع في الولايات المتحدة واختارته «نيويورك تايمس» في باب مراجعة الكتب واحداً من الإصدارات المهمّة والمعتبرة في ١٩٩٠. ومنه بعض المقاطع في جرائد ومجلات أميركية.

ولها مقالات وأبحاث في الدوريات. وحالياً تعكف على كتاب فيه ثلاثة أجيال من النساء العربيات.

شاركت في إعداد أعمال مسرحية أكاديمية على خشبة كولبنكيان (الجامعة اللبنانية الأميركية) وآخرها جلجامش إعداداً وإخراجاً.

اصدارات دار نلسن

◊ حدثني ي. س. قال	يوسف سلامة
◊ السقف	يوسف سلامة
◊ جريمة في البيت	يوسف سلامة
◊ عود الكبريت	يوسف سلامة
◊ صور الماضي	هشام شرابي
◊ التربية العربية	منير بشور
◊ تابع الطيران وحدك	جنان جاسم حلاوي
◊ خليل حاوي وأنطون سعادة	محمود شريح
◊ إشارات النص والإبداع	سليمان بختي

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية

ولد سليمان بختي في ٩ تموز ١٩٥٧ في رأس بيروت، لبنان.

درس في كلية بيروت الجامعية (الجامعة اللبنانية الأميركية حالياً) وحاز على البكالوريوس في العلوم والإدارة، حزيران ١٩٨١، وفي الجامعة اللبنانية ، كلية الحقوق. حاز على المجاز في العلوم السياسية والإدارية، حزيران ١٩٨٠.

يعمل في حقول التعليم والإدارة والمال والصحافة.

أدركته حرفة الأدب فتوغّل فيها كاتباً وناقداً ومراجعاً. وهو من أسرة صحيفة " النهار " البيروتية منذ ١٩٨٢، ويكتب دورياً لصفحة الثقافة فيها.

نشر العديد من المقالات والمراجعات والنصوص في الأدب والنقد والترجمة في الصحف والدوريات اللبنانية والعربية.

دار نلسن

Bibliotheca Alexandrina
0286648